[illegible]

ISTITUZIONI
DI RETTORICA
E
BELLE LETTERE

TRATTE

DALLE LEZIONI DI BLAIR

DA

FRANCESCO SOAVE

C. R. S.

AD USO DE' LICEI E DE' GINNASJ DEL REGNO D'ITALIA.

TOM. I.

NAPOLI 1819.

DAI TORCHI DI GENNARO REALE

PREFAZIONE

Il favorevole accoglimento che ha avuto in Italia la versione delle Lezioni di rettorica e di belle lettere di Ugone Blair stampata in Parma nel 1801, sollecitamente ristampata in Venezia ed in Pavia nel tempo stesso, il che ha fornito un nuovo testimonio del merito di quest'opera, ha destato in molti il desiderio di vederla adattata all'istruzione elementare della gioventù, giacchè nella sua forma originale a' provetti piuttosto che a' principianti, sembrava accomodata, e la sua mole medesima impediva di poter facilmente introdurne l'uso nelle scuole.

Persuaso che questa nuova fatica riuscir dovesse alla gioventù italiana di non leggiere vantaggio, io l'ho assunta di buon grado, incominciando dal ridurre le dottrine di Blair ad una forma più compendiosa, senza tuttavia lasciar cosa alcuna che utile mi paresse od importante.

Ma nel ciò fare io vidi primieramente, che volendo formarne un'opera elementare con più chiaro metodo, conveniva dividerne le materie in parti, e sezioni, e capi, ed articoli secondo l'opportunità, com'è ragionevol costume ne' libri elementari.

Vidi inoltre che molte cose avevan ne-

stieri di esser più rischiarate e adattate all'intendimento de' giovani, che uscendo dalla grammatica per la prima volta accostansi alla rettorica.

Finalmente mi parve che molte cose da Blair fossero state ommesse, le quali in una istruzione elementare non sono da tralasciarsi. Poco o nulla, per esempio, egli dice della costruzione del periodo, e delle sue parti, poco delle figure, nulla de' fonti degli argomenti, nulla delle diverse maniere di argomentare, nulla della confutazione degli argomenti contrarj, pochissimo della mozione degli affetti: cose tutte delle quali io ho creduto dover aggiugnere quanto mi parve alla prima istruzione de' giovani poter esser più confacente.

Nella parte poetica poi, dove tratta della lirica poesia, ei non accenna, che l'ode; ma tante sono presso di noi le specie di componimenti, che al genere lirico si riferiscono; che il dar di tutti un' idea conveniente rendevasi indispensabile. Qualche cosa, rispetto alla drammatica, doveasi pure accennare de' drammi in musica, e serj, e buffi, siccome ancora degli oratorj, e delle cantate, di cui assolutamente egli tace. Finalmente non potevasi ommettere di favellar della poesia giocosa, che presso di noi forma un nuovo genere di poesia, e direi quasi un nuovo linguaggio.

Mentre tutte queste cose parvemi neces-

sarie l'aggiugnero, alcune altre credei opportuno il tralasciare, ed alcune trasferirne in diverso luogo.

Alla metafisica piuttosto che alla rettorica appartengono le disquisizioni intorno all'origine, ed ai progressi del linguaggio, e queste si sono ommesse, come pure anche ciò che riguarda la costruzione del linguaggio, i cui principj già sono stati bastantemente esposti nella gramatica.

Per allettare i giovani, a' quali egli parlava, e che già compiuto avevano il corso ordinario della rettorica, Blair ha incominciato le sue lezioni da alcune dissertazioni generali intorno al gusto, alla critica, al sublime, ed al bello: dissertazioni utilissime certamente, ma che non possono convenire ai principianti. Io le ho dunque trasportate sul fine delle presenti istituzioni, e ne ho formato quattro appendici incominciando dal bello e dal sublime, che mi hanno aperto la strada a parlar più direttamente del gusto e della critica.

Prima di passare dal discorso oratorio alle altre specie di componimenti e in prosa e in verso, egli ha inserito un esame del merito comparativo degli scrittori antichi e moderni. Or questo pure io ho creduto di dover differire dopo il trattato di tutte le specie di componimenti e in prosa e in verso, e dopo di aver fissato i principj del bello, del sublime, del gusto, e della critica, for-

mandone una quinta appendice, che può in qualche parte servire eziandio di esempio e di applicazione all' uso della critica.

Le avvertenze intorno allo stato della letteratura italiana, ed al merito degl' italiani scrittori, che nella traduzione di Blair io aveva aggiunte per modo d'annotazioni, quì sono state inserite nel corpo stesso dell' opera, ed agli esempi, che Blair aveva tratti dagl' inglesi autori, in molti luoghi sono stati sostituiti altri esempi cavati da autori italiani, o latini.

E, poichè ho preso a parlare d'esempi, non posso lasciar d'avvertire, che il necessario studio della brevità non m'ha permesso di moltiplicarli quanto avrei bramato, e quanto forse richiederebbesi per dare a' principj ragionati della rettorica, e delle belle lettere una conveniente e giovevole applicazione. Ma a questo suppliranno senza dubbio i prudenti, e dotti maestri, i quali nelle giornaliere spiegazioni de' più eccellenti prosatori e poeti verranno indicando alla gioventù con quanta e quale facilità abbiano que' grandi ingegni saputo mettere in pratica i veri precetti dell' arte fondata nella natura, ed osservati poi e spiegati dalla ragione.

INDICE GENERALE.

PARTE II.

PARTE III.

ISTITUZIONI

DI RETTORICA, E DI BELLE LETTERE.

INTRODUZIONE.

Uno de' più distinti privilegj, che la divina provvidenza abbia agli uomini compartito, si è la facoltà di comunicar l'uno all'altro per mezzo della favella i proprj pensieri.

La stessa ragione, per cui gli uomini di tanto sovrastano a tutti gli altri animali, all'uso della favella è debitrice in gran parte della perfezione.

Nè già soltanto per le molte cognizioni, che un uomo viene dall'altro acquistando per questo mezzo, ma sì ancora, perchè lo stesso pensare altro non è in sostanza, che un parlare continuo che noi facciamo tra noi medesimi.

Di quì abbastanza si manifesta quanto debba importare a ciascuno l'apprendere primieramente a parlare con proprietà e con esattezza per ben esprimere i proprj concetti, indi ancora con grazia, e con forza, onde i suoi discorsi riescano piacevoli a chi lo ascolta, e

più facilmente valgano ad ottenere il fine, per cui favella.

L'arte, che insegna a parlare con proprietà, con esattezza, con grazia e con forza è chiamata *rettorica*, ed è quella di cui prendiamo qui a trattare, e che più brevemente suol definirsi *l'arte di ben parlare*.

Venne questa da alcuni talora riguardata siccome un' arte di pura ostentazione; siccome un frivolo e minuto studio di parole, una mera pompa di vane espressioni, o un' artificiosa pratica di fallacie insidiose; e non può negarsi che la rettorica non sia stata alcune volte trattata in modo da tendere piuttosto alla corruzione, che al miglioramento della sana ragione e della vera eloquenza.

Ma nostra principale cura sarà appunto il cercar di sostituire a questa vana ed artificiosa rettorica i principj della ragione e del buon senso; il procurare di sbandire i falsi abbellimenti; fissare l'attenzione più alla sostanza, che all' apparenza; raccomandare il pensar retto come fondamento del retto comporre, e la nobile semplicità come essenziale ad ogni vero ornamento.

L'arte di ben dire, e l'arte di ben ragionare, cioè la vera e soda rettorica; e la vera logica vanno tra loro inseparabil-

mente congiunte, e lo studio d' esprimere acconciamente i proprj pensieri insegna a pensare non meno, che a parlare accuratamente. Lo stesso atto di vestire i sentimenti colle parole fa che quelli vie meglio e più distintamente si concepiscano, e ognuno, che abbia la menoma pratica di comporre, ben sa che quando male ei si esprime su alcuna cosa, quando l' ordine delle parole è sconnesso, quando le sentenze sono deboli, questi difetti dipendono quasi sempre da una indistinta percezione della cosa medesima: sì stretta è l' unione che passa fra i pensieri e le parole con cui si espongono!

Or le regole generali del ben parlare formeranno la prima parte delle istituzioni di rettorica e di belle lettere, che quì intraprendiamo: nella seconda parte si applicheranno queste regole all' arte oratoria, ed agli altri diversi generi del comporre in presa: nella terza parte faremo l' applicazione delle medesime regole all' arte poetica, ed a' varj generi del comporre in verso.

PARTE I.

DELLE REGOLE GENERALI DEL BEN PARLARE.

Quella qualunque maniera, che un uomo adopera ad esprimere colle parole i suoi pensieri, generalmente si chiama *stile*.

Questo ora è semplice e piano, or vivace e animato, ora dolce e piacevole, ora forte e veemente; e secondo i diversi caratteri, che assume, acquista diversi nomi.

Di qualunque carattere però sia lo stile, che secondo le diverse circostanze s'impiega, a certe regole fisse ed inalterabili va ognor soggetto, senza le quali, non che aver possa veruna lode, di biasimo invece e di disprezzo si fa meritevole.

Or delle qualità generali, che aver debbe ogni stile, perchè lodevole chiamar si possa, noi tratteremo in primo luogo; passerem poi in secondo luogo alle qualità particolari di quello stile, che più o meno allontanandosi dalla maniera ordinaria dicesi *figurato*; e in terzo luogo esporremo tutti i diversi caratteri, che distinguono i varj stili l'uno dall'altro, e le circostanze diverse, in cui l'uno all'altro è da preferirsi.

SEZIONE I.

Delle generali qualità dello stile.

Perchè lo stile, ossia la maniera, colla quale per mezzo delle parole s'esprimono i pensieri, possa meritar lode, a due cose principalmente convien riguardare, cioè alla scelta delle parole medesime, ed alla opportuna lor collocazione, e connessione nelle sentenze, che formano il discorso.

Nelle parole richiedesi *purità*, *proprietà*, *e precisione*; nelle sentenze *chiarezza*, *forza*, *unità*, *ed armonia*: di tutte le quali cose prenderem ne' seguenti capi a discorrere partitamente.

CAPO I.

Della purità, proprietà, e precisione nelle parole.

La *purità* consiste nell'uso di quelle parole, e di quelle frasi o maniere di dire, che appartengono veramente alla lingua che parlasi, evitando le parole, e le frasi particolari ad altre lingue, e nella propria non adottate da' buoni scrittori, siccome anche le parole, e le frasi antiquate, cioè cadute di uso, e interamente abbandonate dagli scrittori moderni.

Quindi al ben parlare prima di tutto è

necessario il bene apprendere la propria lingua per non aver a mendicare sconciamente i termini dalle altre, come fan tuttodì gl' inesperti, empiendo di mille barbarismi, i loro discorsi, e le loro scritture.

Solamente nel caso, che ad esprimere qualche nuova idea la nostra lingua non ci fornisca il termine conveniente, sarà permesso di fabbricarne un nuovo, o prenderlo da altre lingua, spezialmente dalla Latina, e dalla Greca, da cui già tanti ci son derivati, od anche richiamar l'uso di qualche termine antiquato.

Ma tutto ciò dee farsi con molto riserbo per non introdurre nella lingua de' barbarismi, o de' termini rancidi mal a proposito: e quelli debbon guardarsene tanto più, i quali non hanno ancora nell'uso del linguaggio acquistata colle opere loro tale autorità da poter servire agli altri d'esempio.

Molto più è poi necessario nell' uso di tutt' i termini l' osservare esattamente le regole della gramatica, onde evitare i solecismi, ossia gli errori, in cui cadono frequentemente quelli che la gramatica della propria lingua non hanno avuto cura di ben apparare.

La *proprietà* che consiste nella scelta di que' vocaboli della lingua, che il migliore, e più costante uso ha appropriato a quelle cose, che per essi intendiamo d'esprime-

re, evitando tutte le maniere basse, e triviali, o che esprimerebbono con minor forza ciò che vogliamo.

Siccome poi intorno alla purità e proprietà de' termini altra norma non si può dare fuorchè la pratica de' migliori scrittori: così da questo appare la necessità di volgere, come diceva Orazio, con man notturna, e diurna i migliori esemplari, cioè leggerli continuamente, e colla massima attenzione.

L'esatto valore della parola *precisione* può trarsi dalla sua stessa etimologia. Essa vien da *praecidere*, tagliar via, e significa togliere tutte le superfluità, e far che l'espressione non presenti nè più nè meno della vera idea, che vuolsi esporre.

Le parole che uno adopera per esprimere le sue idee posson esser viziose a tre riguardi: primo posson esprimere non l'idea, che egli intende, ma qualche altra soltanto simile, o analoga; secondo possono esprimere quest'idea, ma non pienamente, e compiutamente; terzo posson esprimerla insieme con qualche cosa di più.

La precisione è contraria a tutti e tre questi vizj, ma all'ultimo principalmente. Chi ama scrivere con proprietà, basta che sappia schifare i due primi; conciossiachè proprj diconsi i termini, qualora esprimono l'idea che vuolsi, e l'esprimono pienamente. Ma chi si picca di scrivere con

precisione, deve eziandio esprimere quest' idea e non più.

L'uso, e l'importanza della precisione può dedursi dalla natura medesima dell' umano intelletto. Ei non può mai veder chiaramente, e distintamente più di un oggetto per volta. Se deve attendere a due o tre nel medesimo tempo, massimamente ove sieno ben distinti tra loro, ei si trova confuso, nè può concepire abbastanza in che tra loro convengono o differiscano. Allorchè un Autore, a cagion d'esempio, esalta il *coraggio* del suo Eroe nel giorno della battaglia, l'espressione è precisa, ed io pienamente l'intendo. Ma se per prurito di moltiplicar le parole vuol lodarne il *coraggio*, e la *fortezza*, al momento che insieme unisce questi due termini, la mia mente comincia ad ondeggiare. Ei crede di esprimere più gagliardamente una medesima qualità e realmente ne esprime due. Il coraggio resiste al pericolo; la fostezza sopporta il dolore. L'occasione di esercitare ciascuna di queste qualità è diversa; e col pensare ad ambedue, quando una sola debbe aver luogo, la percezione dell'oggetto si rende incerta, e indistinta.

Non ogni genere di discorso però domanda nella precisione lo stesso grado. Una certa precisione a differenza di quella vaga profusion di parole, che non pre-

senta niuna idea distinta, è senza dubbio un gran pregio in ogni componimento; ma convien anche aver di mira, che il troppo studio di essa (massimamente in quelle cose, ove non è rigorosamente richiesta) non ci porti ad uno stile arido e smilzo, e che per la soverchia premura d' essere esatti non recidiamo ogni copia, ed ornamento. L' unir insieme la precisione, e la facondia, l' avere cioè uno stile pieno e scorrevole, e al tempo stesso corretto ed esatto, è certamente il più difficile grado, a cui possa giungersi nel comporre.

Ei v' ha de' componimenti, che richieggono maggior copia, ed ornamento; altri che vogliono maggior precisione, ed accuratezza: anzi nello stesso componimento le diverse parti possono esigere una diversa maniera. Dobbiamo però studiarci di non mai sacrificare interamente l' una all' altra qualità, e con un maneggio conveniente amendue potranno interamente serbarsi, quando le nostre proprie idee sieno esatte, e si abbia buon capitale di termini, e piena conoscenza del lor valore.

CAPO II.

Dei termini sinonimi.

Una delle principali sorgenti dello stile inesatto, opposto alla precisione anzidetta, è l'uso poco giudizioso di que' termini, che si chiaman *sinonimi*. Sono questi così appellati, perchè si accordano nell'esprimere una principale idea; ma per lo più, se non sempre, l'esprimono con qualche diversità nelle circostanze. Variano essi per qualche idea necessaria, che ciascuno introduce, e son come varie gradazioni d'una medesima tinta.

È raro che in una lingua si trovino due parole, che esprimano precisamente la stessa idea: una persona pienamente versata nella proprietà della lingua sempre vi scorgerà qualche cosa, in cui differiscano.

Nell'idioma latino, a cagion d'esempio, non vi son forse parole, che più facilmente si possan prendere per sinonime, che le due *amare*, e *diligere*. Tuttavia Cicerone ha mostrato, che passa fra loro una chiara distinzione. *Quid ergo*, dice egli in una delle sue lettere, *tibi commendem eum, quem tu ipse diligis? Sed tamen ut scires eum non a me diligi solum, verum etiam amari, ob eam rem tibi haec scribo.* Ad Famil. lib. XIII. ep. 47. Il che potrebbe da noi tradursi: » A che

» raccomandarti uno, a cui tu stesso por-
» ti affezione? Nondimeno affinchè sappi,
» ch'io non solo gli porto affezione, ma
» l'amo, tutte queste cose ho voluto scri-
» verti « (1).

Nella stessa maniera *tutus*, e *securus* sono parole, che noi facilmente confonderemmo, sebbene il loro significato sia differente. *Tutus* vuol dire fuor di pericolo, *securus* fuor di timore. Seneca ha elegantemente notata questa distinzione: *Tuta scelera esse possunt, secura non possunt.*

Nella nostra lingua medesima assai esempi recar si potrebbono della diversa significazione, che hanno parecchi termini, i quali comunemente son riputati sinonimi. Noi alcuni ne accenneremo, scegliendo quelli, che posson essere di maggior uso, e far meglio vedere la necessità di badare attentamente all' esatto valore delle paro-

---

(1) Il medesimo Cicerone nei capi VII. e VIII. del libro IV. delle Tusculaue così spiega i varj significati di molte voci esprimenti tristezza. Aegritudo *est opinio recens mali praesentis, in quo demitti, contrahique animo rectum esse videatur*; angor *est aegritudo premens*; moeror *aegritudo flebilis*; aerumna *aegritudo laboriosa*; dolor *aegritudo crucians*; afflictatio *aegritudo cum cogitatione*; luctus *aegritudo ex ejus, qui carus fuerit, interitu acerbo.*

le, qualora si voglia parlare, e scrivere con proprietà, e precisione (1).

Abborrire, *detestare*. L'abborrire importa soltanto una forte avversione; il detestare importa eziandio una forte disapprovazione. Si abborisce; per esempio, la schiavitù, e si detesta la tirannia.

Austerità, *severità*, *rigore*. All' austerità si oppone la mollezza, alla severità il rilassamento, al rigore la clemenza. Un anacoreta è austero nel suo vivere; un padre è severo nell' educazione de' suoi figli; un giudice è rigoroso nelle sue sentenze.

Costume, *abito*. Il costume riguarda l'azione, l' abito riguarda l'agente. Per costume noi intendiamo la frequente ripetizione del medesimo atto; per abito l' effetto, che questa ripetizione produce sull' animo, o sul corpo. Il costume d'andar a spasso, o di starsene colle mani alla cintola, fa acquistar l'abito all' ozio.

Desistere, *lasciare*, *abbandonare*. Ognuno di questi termini importa cessazione dal tener dietro a qualche oggetto, ma

---

(1) In francese un' util opera su questo soggetto ha pubblicato da molti anni l'Abate Girard col titolo: *Synonymes français*, ed altra più estesa col medesimo titolo ne ha dato poscia Roubaud. Sarebbe desiderabile, che anche in italiano alcuno intraprendesse una simil fatica.

per diversi motivi. Noi desistiamo per la difficoltà di ottenere; lasciamo per appigliarci ad altra cosa, che più ne piace; abbandoniamo, perchè la cosa ci è di peso. Un politico desiste da' suoi disegni, perchè li trova impraticabili; lascia l'ambizione per goder una vita tranquilla; abbandona le cariche, quando se ne sente soverchiamente aggravato.

Distinguere, *separare*. Noi distinguiamo tutto ciò che non confondiamo con altre cose; separiamo ciò che stacchiamo da quelle. Gli oggetti sono distinti l'uno dall' altro per le loro qualità; separati per la distanza.

Equivoco, *ambiguo*. Espressione equivoca è quella, che ha un senso palese inteso da tutti, ed un senso occulto inteso soltanto dalla persona, che l'usa: espressione ambigua è quella, che ha palesemente due sensi, e ci lascia in dubbio qual le si debba applicare. L'espressione equivoca si usa coll' intenzione d'ingannare; l'ambigua, quando si adopera appostatamente, s'impiega per non dare un' intera spiegazione. Un uomo onesto non userà mai un' espressione equivoca; un uom confuso spesso proferirà delle frasi ambigue senza avvedersene.

Intero, *compiuto*. Una cosa è intera, quando non manca niuna delle sue parti; è compiuta, quando non manca nulla di ciò che le spetta. Uno può aver per se

solo un' intera casa, e non avere niuno appartamento compiuto.

Inventare, *scoprire*. S' inventano le cose nuove, e si scoprono quelle, che prima eran nascoste. Galileo ha inventato il telescopio (1), e con esso ha scoperto i satelliti di Giove.

Notare, *osservare*. Si nota in via d' attenzione per ricordarsi; si osserva in via d' esame per giudicare. Un viaggiatore nota gli oggetti, che più lo colpiscono; un Generale osserva i movimenti del suo nemico, per argomentarne le intenzioni.

Orgoglio, *vanità*. L' orgoglio consiste nell' avere soverchia stima degli altri. E giustamente di un tale fu detto: « Egli è » troppo orgoglioso per esser vano «.

Saggezza, *prudenza*. La saggezza ci dirige nel dire o fare ciò che è convenevole; la prudenza ci ritiene dal fare o dire ciò che sconviene. L' uom saggio impiega i mezzi più proprj al buon riuscimento nelle sue imprese; l' uomo prudente usa i mezzi più sicuri per evitare ogni sinistro.

---

(1) Sebbene l' ingrandimento degli oggetti veduti attraverso a due lenti sia stato prima accidentalmente osservato da un artefice olandese; pure l' invenzione del telescopio meritamente a Galileo s' attribuisce, perchè egli colla debita combinazione delle lenti è stato il primo a formare quest' istromento.

Sorpreso, *attonito*, *stupefatto*. Uno è sorpreso da ciò che è nuovo o inaspettato; attonito di ciò che è vasto o grande; stupefatto di ciò che gli riesce incomprensibile.

Sufficiente, *bastante*. Il bastante si riferisce alla quantità che uno desidera; il sufficiente all'uso che deve farne. All'uomo avido nulla è mai bastante, ancorchè abbia più di quello che è sufficiente a' suoi veri bisogni.

Tranquillità, *pace*, *calma*. La tranquillità è una situazione libera da ogni turbamento considerata in sè stessa; la pace è la medesima situazione considerata rispetto alle cagioni che posson turbarla; la calma rispetto ai turbamenti che l'han preceduta.

Unico, *solo*. Un oggetto si dice unico, quando non v'è niun altro della medesima specie; solo, quando non è accompagnato da altri. Un figliuol unico dai premurosi genitori non si lascia mai solo.

CAPO III.

Della sentenza, e del periodo in generale.

Ogni compiuta enunciazione di un pensiero forma una sentenza. ARISTOTILE definisce la *sentenza*: « Una forma di parla» re, che ha in sè stessa un principio ed » un fine, ed è di tale lunghezza, che pos» sa tutta comprendersi facilmente ad un » tratto «.

Alcune sentenze constano d'una sola proposizione, siccome è quella di Cornelio Nipote: » Fu di gran lode in tutta la » Grecia l'esser citato vincitore in Olim- » pia « (1).

Altre sono composte di più proposizioni legate insieme, e comprese in un giro più o meno artificioso, il quale si chiama *periodo*, che appunto significa giro. Tale è la prima sentenza, ossia il primo periodo dell'orazione di Cicerone a favore del poeta A. Licinio Archia: « Se qualche ingegno v'ha » in me, o Giudici, ch'io ben sento quanto » sia scarso; o se qualche esercizio nel di- » re, ove non nego di essermi mezzana- » mente occupato; o se qualche destrezza » in questo, provenuta dagli studj e dagli » ammaestramenti nelle ottime arti, da cui » confesso che niun tempo dell'età mia fu » mai alieno: di tutte siffatte cose quest'A. » Licinio principalmente, quasi per suo pro- » prio diritto, dee il frutto da me ripe- » tere « (2).

---

(1) *Magnis in laudibus tota fuit Graecia victorem Olimpiae citari.*

(2) *Si quid est in me ingenii, Judices, quod sentio quam sit exiguum; aut si qua exercitatio dicendi, in qua me non inficior mediocriter esse versatum; aut si hujusce rei ratio aliqua ab optimarum artium studiis ac disciplina profecta, a qua ego nullum confi-*

Le parti maggiori, vale a dire le principali proposizioni di un periodo, si chiaman *membri*; le parti minori, ossia le proposizioni subalterne alle principali, si dicono *incisi*; e se in queste pure comprendonsi altre proposizioni legate ad esse per via de' pronomi relativi, si dicono proposizioni incidenti.

Nell'esempio tolto da Cicerone le proposizioni principali o i membri sono due, il primo de' quali comprende la proposizione condizionale *se qualche ingegno v' ha in me, o Giudici*, ec. fino ad *alieno*; il secondo comprende la proposizione soggiunta; *di tutte siffatte cose quest' A. Licinio principalmente, quasi per suo proprio diritto, dee il frutto da me ripetere.*

Il primo membro poi contiene tre incisi: *se qualche ingegno v' ha in me ec., o se qualche esercizio nel dire ec.; o se qualche destrezza in questo ec.*: ognuno de' quali incisi comprende pure una proposizione incidente: *ch'io ben sento quanto sia scarso — ove non nego d' essermi mezzanamente occupato — da cui confesso che niun tempo dell' età mia fu mai alieno.*

Le congiunzioni che servono ad unir insieme più membri in un sol periodo, sono

---

teor aetatis meae tempus abhorruisse: earum rerum omnium vel in primis hic A. Licinius fructum a me repetere prope suo jure debet,

principalmente le condizionali, *se*, *qualora*, *ogni qual volta*; le correlative, *siccome*, *così*, *quantunque*, *ciò non ostante*, *perchè*, *perciò*, e simiglianti.

Ma in quella guisa che per mezzo di queste congiunzioni più proposizioni o membri s' uniscono a comporre un periodo solo; così, togliendole, un periodo composto si può sciogliere in più periodi separati. Il succitato periodo di Cicerone, a cagion di esempio, potrà dividersi in due, dicendo: » Io non so quanto v' abbia in me d'ingegno, o Giudici, che ben temo essere assai scarso; o quanto esercizio nel dire, » ove non negò d' essermi mezzanamente » occupato; o quanta destrezza in questo, » proveuuta dagli studj e dagli ammaestramenti nelle ottime arti, da cui confesso » che niun tempo dell' età mia fu mai alieno. Ma quali che sieno in me queste cose, di tutte però questo A. Licinio principalmente, quasi per suo proprio diritto, deve il frutto da me ripetere ».

Secondo la maggior o minor lunghezza e composizione delle sentenze lo stile si suol distinguere in *periodico*, o *conciso*.

Lo stile dicesi *periodico*, quando le sentenze sono composte di molti membri legati insieme, e concatenati di modo, che il senso riman sospeso, fino alla chiusa di ciascun periodo: e di tali sentenze abbonda moltissimo Cicerone.

Lo stile si chiama *conciso*, quando il

senso è diviso in molte piccole proposizioni indipendenti l'una dall' altra, ognuna delle quali è compiuta in sè stessa: e tale ordinariamente è lo stile di SENECA.

Lo stile periodico dà al componimento un' aria di maggior gravità e dignità; il conciso a rincontro è più vibrato e più vivo. Dee quindi predominar l'uno o l' altro secondo la natura del componimento, e il suo generale carattere. In quasi tutti però è cosa giudiziosa il frammischiarli opportunamente, e contemperarli. Imperocchè l' orecchio si stanca e per l'uno e per l'altro, quando son essi troppo lungamente continuati: laddove con un' accorta mescolanza di lunghe e brevi sentenze l'orecchio rimane più soddisfatto, e unita vedesi acconciamente nello stile la vivezza alla maestà (1).

Ma lunghe o brevi sien le sentenze, perchè riescan perfette, aver deggiono, come abbiam già accennato, le quattro seguenti qualità: 1. *chiarezza, e precisione*; 2. *unità*; 3. *forza*; 4. *armonia*; delle quali ora è d'uopo trattare particolarmente.

---

(1) *Non semper*, dice CICERONE descrivendo con molta espressione queste due maniere di stile, *non semper utendum est perpetuitate et quasi conversione verborum, sed saepe carpenda membris minutioribus oratio est.*

CAPO IV.

Della chiarezza e precisione delle sentenze.

La chiarezza nelle sentenze è certamente la qualità più essenziale; perciocchè inutile è ogni discorso, qualora non sia inteso. QUINTILIANO vuol anzi, che » il discorso sia » facile ed aperto anche a quelli che ascol- » tano disattentamente, sicchè entri nell'a- » nimo degli uditori, siccome il sole negli » occhi anche quando in lui non son fissi; » e che quindi si cerchi non solo ch'e'pos- » sano intendere, ma che non possano fare » a meno d'intendere » (1)

A tal fine è da fuggirsi primieramente colla massima cura ogni ambiguità, che possa tener sospesa la mente intorno al senso.

L'ambiguità può provenire da due cagioni, dalla cattiva scelta delle parole, e dalla cattiva lor collocazione. Ma poichè della scelta delle parole si è già detto abbastanza nel capo 2., or diremo del modo di collocarle.

La prima cosa, che deve in ciò studiarsi, è da osservare esattamente le regole della

---

(1) *Oratio debet negligenter quoque audientibus esse aperta, ut in animum audientis, sicut sol in oculos, etiamsi in eum non intendantur, occurrat. Quare non solum ut intelligere possit, sed ne omnino possit non intelligere, curandum.*

gramatica; perciocchè senza di queste non si può intendere qual sia nel discorso l'ufficio di ciascuna parola, e a qual' altra si riferisca: la seconda che le parole, le quali hanno fra loro più intima relazione, sien collocate il più presto che si può l'una all' altra, onde la lor vicendevole connessione più chiaramente apparisca.

I Greci e i Latini potevano, a cagione delle varie terminazioni de' loro casi, usare in ciò maggior libertà di quella, che è permessa alle lingue moderne. Potevano essi staccar l'aggettivo dal sostantivo, e metter l'agente o il paziente avanti o dopo del verbo senza pericolo di ambiguità; il che non può farsi da noi egualmente. Laddove dice Virgilio, per esempio (Egl. i.) *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*, non possiam noi tradurre « Titiro, tu di « largo giacendo sotto al coperchio faggio «. E dove i Latini liberamente dicevano *Antonium vicit Augustus*, non possiam noi dire egualmente « Antonio vinse Augusto «, che significherebbe tutto il contrario; ma dobbiam dire « Augusto vinse Antonio «, per dire, che Augusto è stato il vincitore, e Antonio il vinto.

Anche la lingua latina però avea le sue ambiguità; e Quintiliano ce n' offre alcuni esempi. Uno, dice egli, ordinò nel suo testamento d' innalzarglisi dopo la morte *statuam auream hastam tenentem*, su di che nacque in giudizio la quistione, se tutta la

statua, o l' asta soltanto dovess' essere d' oro: quistione che nata non sarebbe se invece si fosse detto *auream statuam hastam tenentem*, che avrebbe significato dover tutta la statua esser d' oro, o *statuam hastam tenentem auream*, dove sarebbesi espresso dover esser d' oro la sola asta. Co' verbi indefiniti quest' ambiguità nasceva ancora più facilmente, essendo quivi l' agente, e il paziente amendue all' accusativo. Quindi, segue egli, se uno dicesse: *Chremetem audivi percussisse Demeam*, non si saprebbe, se Cremete, o Demea fosse stato il percosso.

Ma in molte altre maniere dalla cattiva collocazione de' termini può nascere l' ambiguità in qualunque lingua.

In 1. luogo v' ha spesso dell' inesattezza nella collocazione degli avverbj, che si adoprano a qualificare il significato di una cosa, che li precede o li segue. Se invece di dire: « Il vero sapere è disprezzato dagl' « ignoranti soltanto », io dicessi: » Il ve-« ro sapere soltanto è disprezzato dagl' igno-« ranti » parrebbe che il solo vero sapere, non il sapere in genere, sia quello che dagl' ignoranti si sprezza; e se dicessi: « Il « vero sapere è soltanto disprezzato dagl' i-« gnoranti », giudicherebbesi, che gl' ignoranti rispetto al vero sapere non facessero niente più che sprezzarlo.

In 2. luogo quando nel mezzo della sentenza occorre di mettere qualche aggiunto, è necessario, per evitare ogni ambiguità,

usar molta attenzione nel collocarlo. Il Boccaccio nella vita di Dante volendo dire, che questi si vergognava nell'età matura di certi componimenti fatti in gioventù, si esprime a questo modo: « E comecchè egli » d'avere questo libretto fatto negli anni » più maturi si vergognasse molto. » Ora a primo aspetto sembra che *negli anni più maturi* si riferisca piuttosto all'aver fatto il libro, che al vergognarsene; e per togliere ogni ambiguità conveniva dire: « E co- » mecchè d'avere questo libretto fatto si » vergognasse molto negli anni più maturi ».

In 3. luogo maggior attenzione ancor si richiede per la convenevole disposizione de' pronomi relativi *che* o *il quale*, e di quelle altre particelle, che esprimono la connessione scambievole delle parti del discorso. Là dove dice un autore: » Molti per » l'abito di risparmiar tempo e carta, che » hanno acquistato nelle scuole, scrivono » in una maniera così minuta, che appena » possono leggere essi medesimi quel che » hanno scritto », sembra a primo aspetto, che nelle scuole acquistato essi abbiano tempo e carta, non già l'abito di risparmiar l'uno e l'altra. Il qual vero senso apparirà tostamente, dicendo invece: « Mol- » ti per l'abito, che nelle scuole hanno » acquistato, di risparmiar tempo e carta, » scrivono ec. ».

Rispetto ai termini relativi è da osservare eziandio che l'oscurità nasce spesse volte

dalla troppo frequente lor ripetizione; il che avviene particolarmente dei pronomi *che*, *gli*, *le*, *suo*, *loro*, e simili, quando si possono riferire a più persone o cose diverse, come nella seguente sentenza d'un altro scrittore: « Gli uomini guardano di » mal occhio il bene, ch'è in altri, perchè » credono che la lor riputazione gli oscuri; » e perciò fan quanto possono per gettar » nubi sopra di loro, affinchè lo splendore » delle loro virtù non possa offuscarli » : dove ogni ambiguità sarebbe tolta col solo trasportar *gli uomini* dal numero plurale al singolare, dicendo: » L'uomo guarda di » mal occhio il bene ch'è in altri, perchè crede, che la lor riputazione lo o» scuri ec. ».

In 4. luogo è da schivarsi accuratamente la successione di più nomi retti dalla preposizione *di*, spezialmente ove possa nascere ambiguità a quale de' precedenti ciascun di essi appartenga. Dicendo per esempio: « Il libro della vecchiezza di Cicerone », sembra che parlisi della vecchiezza di Cicerone, non del libro ch'egli ha scritto sulla vecchiezza; e per evitare questa ambiguità, converrà dire: » Il libro di Ci» cerone sulla vecchiezza «, o « intorno alla vecchiezza ».

CAPO V.

Dell' unità delle sentenze.

La natura d'ogni sentenza è d'esprimere in complesso una sola proposizione. Quindi può ella bensì aver molte parti; ma queste esser debbono sì strettamente legate fra loro; che facciano sopra la mente l'impressione d'un solo tutto. Ora per conservare questa unità, le seguenti regole son da osservarsi.

In 1. luogo per tutto il corso della sentenza la scena dee cangiarsi il men che è possibile. In ogni sentenza comunemente v' ha qualche persona, o qualche cosa principale, che regge il senso; e questa, per quanto si può, dee continuarsi dal principio sino alla fine. Se io dicessi: » Quando » noi arrivammo al porto, i nocchieri mi » misero a terra, dove io fui salutato da » tutti i miei amici, i quali mi accolsero » con grandissima festa », in questa sentenza, benchè gli oggetti abbian fra loro una sufficiente connessione, ciò non ostante col cambiare sì spesso persona, *noi*, *i nocchieri*, *io*, *gli amici*, le cose si mostrano in un aspetto così disginnto, che quasi si perde il senso della connessione. Laddove tosto richiamasi la sentenza alla sua vera unità coll' esprimerla nella maniera seguente: » » Arrivato al porto, e messo a terra da' » nocchieri, fui da tutti gli amici miei salu- » tato ed accolto con grandissima festa ».

La 2. regola si è di non mai intrecciare in una sentenza cose, le quali abbiano fra di loro sì poca relazione, che facilmente in due o tre sentenze possan dividersi. « La » loro marcia (dice Plutarco parlando de' » Greci sotto la condotta di Alessandro) » fu per paesi incolti, i cui selvaggi abi- » tanti viveano a stento, non avendo altre » ricchezze che una mandra di magre pe- » core, la cui carne era fetente, e senza » sapore a cagione del lor nutrirsi conti- » nuamente di pesci marini. » Quì la marcia de' Greci, la descriziane de' paesi e dei loro abitanti, la notizia delle loro pecore, e la cagione dell'essere le carni di queste pecore un cibo di cattivo sapore, formano un affastellamento di oggetti sì poco fra lor connessi, che il leggitore non può senza difficoltà comprenderli ad un sol tratto. Meglio era perciò dividerli in due sentenze, e a queste medesime dar maggior unità secondo la regola precedente; dicendo a cagion d'esempio: « La loro marcia fu per » paesi incolti, abitati sol da selvaggi, che » pur viveano a stento, non avendo altre » ricchezze che una mandra di magre pe- » core. E la carne di queste era auche fe- » tente, e di cattivo sapore, a cagione del » lor continuo nutrirsi di pesci marini ».

La 3. regola per conservar l'unità delle sentenze è di tenerle sgombre, per quanto si può, dalle parentesi. Queste in alcune occasioni posson giovare alla chiarezza, e

dar anche al discorso una certa vivacità, quando nascono spontaneamente, e passino a guisa di lampo. Ma per lo più producono cattivissimo effetto, essendo una specie di ruote entro ruote, o un intralciamento di più sentenze l'una nell'altra avviluppate. » Sembrami, dice uno scrittore, che per » mantenere il sistema del mondo ad un » certo punto assai di sotto bensì a quello » della perfezione ideale (poichè noi sia- » mo capaci di concepire quello che siamo » incapaci di ottenere), ma però sufficien- » te a costituire uno stato agiato e felice » (o almeno tollerabile); sembrami, dico, » che l'autore della natura abbia creduto » opportuno di frammischiare di tempo in » tempo alle società degli uomini alcuni po- » chi (ma solamente pochi) di coloro, a » cui gli è piaciuto graziosamente di com- » partire una maggior porzione di spirito » etereo, che non suol essere nell'ordina- » rio corso del suo governo da lui conce- » duta ai figliuoli degli uomini ». Cattivissima sentenza ognun vede esser questa, in cui per via di più parentesi, e di altre frapposte circostanze l'autore ha voluto infilzar tante cose, che è stato obbligato a ricominciar la costruzione col *sembrami*, la qual ripetizione, qualora incontrasi, può prendersi per lo più come indizio di mal costrutta sentenza, scusabile nel parlare, dove non pretendesi la maggiore accuratezza, ma quasi sempre imperdonabile nelle colte scritture.

La 4. regola per l'unità delle sentenze è di recarle sempre ad una perfetta e giusta conchiusione. Non è mestieri il dire, che secondo ogni regola gramaticale un'imperfetta sentenza non è sentenza. Ma egli avviene sovente d'incontrare delle sentenze, le quali, per così dire, son più che finte. Dopo esser giunti a quello, che ci aspettavamo dover esserne la conchiusione, e su cui l'intelletto era naturalmente invitato a riposarsi, veggiam balzar fuori improvvisamente una circostanza, che doveva ommettersi o collocarsi altrove, e che è come una coda appiccata alla sentenza. Un autore, per esempio, parlando delle opere di Cicerone così si esprime: » Con queste opere » i giovani più s'intertengono, che con quel- » le di Demostene, il quale certamente ha » superato gli altri di molti gradi, almeno » come oratore. " Quì la chiusa naturale della sentenza è alle parole *ha superato gli altri di molti gradi*, e la giunta *almeno come oratore* vien fuor di tempo. Quanto più compatta non sarebbe stata la sentenza così esprimendola? » Con queste opere i » giovani più s'intertengono, che con quel- » le di Demostene, il quale, almeno come » oratore, ha superato gli altri di molti » gradi. "

CAPO VI.

Della forza delle sentenze.

Per forza s'intende una tal disposiziona delle parole, e de' membri della sentenza

o del periodo, che presentin il senso nella maniera più favorevole, rendano vie più gagliarda l'impressione, che vuolsi ottenere, e dieno a ciascuna parola, ed a ciascun membro il maggior peso e valore.

Per conseguir questo effetto la 1. regola si è di sfrondar la sentenza da tutte le ridondanti parole.

» Di brevità è mestieri, onde spedita
» La sentenza trascorra, e non s'impacci
» Con voci atte a gravar le stanche orecchie, dice Orazio saggiamente a questo proposito (1). Ogni parola, che non aggiunge valore alla sentenza, invece lo toglie. *Obstat*, come nota Quintilliano, *quidquid non adjuvat.* Quello che agevolmente si può supplir dal pensiero, nell'espressione dee tralasciarsi. Così per esempio: » Contento d'aver » meritato il trionfo, ne ha ricusato l'o- » nore «, è meglio detto, che » Essendo » egli contento d'aver meritato il trionfo, » ne ha ricusato l'onore «.

Conviene però guardarsi di non portare la cosa a tale eccesso, che renda lo stile arido e scarso. Anche qui, come in tutte le cose, v'ha il suo mezzo. Qualche riguardo si vuol avere alla pienezza, e dolcezza del suono, e alla fluidità del discorso, e alcune frondi lasciar si debbono a circondare e proteggere il frutto.

---

(1) *Est brevitate opus, ut currat sententia, neu se*
Impediat verbis lassas onerantibus aures.

Siccome poi dalle parole superflue, così ancora da' membri ridondanti, le sentenze vogliono essere diradate: ed a quel modo, che ogni parola dee presentare una nuova idea, così ogni membro contener deve un nuovo pensiero. Opposta a ciò è la superfluità, che sovente incontriamo di un ultimo membro del periodo, il quale non è altro che un eco del primo, vale a dire una ripetizione della stessa cosa in diversa forma. Tale è la sentenza d'un autore per altro celebre (1): » Egli è impossibile l'os-
» servare l'opere del Creatore con freddez-
» za e indifferenza, o mirare tante bellez-
» ze senza una segreta soddisfazione, e com-
» piacenza », ove dal secondo membro della sentenza poco o nulla viene aggiunto a ciò che era stato già espresso dal primo.

Tolte le superfluità, il 2. mezzo di rinforzar la sentenza è l'aver occhio particolare all'uso delle particelle copulative, delle relative, e di tutte quelle altre, che servono ai passaggi ed alle connessioni. Le voci *ma*, *e*, *che*, *dove ec.* son le giunture che uniscono i perni su cui s'aggirano le sentenze; e perciò la robustezza di queste dalla giusta collocazione di siffatte particelle assai volte principalmente dipende.

Alcuni scrittori moltiplicano senza bisogno i termini dimostrativi, e relativi col frequente uso di frasi simili alla seguente: » Non vi ha cosa che più prontamente

(1) Addison.

» disgusti, di quelto che faccia un parlar » tronfio ed ampolloso ». Or nell'introdurre un nuovo soggetto, o fissare una proposizione, a cui vogliamo che prestisi attenzione particolare, questa maniera di dire è assai opportuna; ma nel discorso ordinario è meglio esprimerci più semplicemente e brevemente, dicendo: « Niuna » cosa più prontamente disgusta, che un » parlar tronfio ed ampolloso ».

Anche una non necessaria ripetizione della congiunzione e generalmente indebolisce lo stile. Colle parole *veni*, *vidi*, *vici* assai più vivamente espresse Cesare la rapidità delle sue conquiste, che se avesse interposte le particelle copulative. Così nella descrizione d'una battaglia il medesimo dice: *Nostri emissis pilis, gladiis rem gerunt; repente post tergum equitatus cernitur; cohortes aliae appropinquant; hostes terga vertunt; fugientibus equites occurrunt; fit magna caedes*. De bello Gall. lib. VII. (1).

All'incontro quando fassi un'enumerazione, ove ci preme, che gli oggetti appajano l'un dall'altro distinti, e che l'attenzione per qualche momento s'arresti sopra ciascuno, le copulative possono allo-

(1) » I nostri, lanciate l'aste, s'avventa» no colle spade; improvvisamente vedesi » a tergo la cavalleria; s'avvicinan le altre » coorti; i nemici voltan le spalle; a' fug» gitivi la cavalleria spingesi incontro; si fa » grandissima strage ».

ra moltiplicarsi con gran vantaggio. Così il medesimo Cesare nella descrizione di un' altra battaglia, premendogli di far vedere in quanti luoghi il nemico sembrava essere nel tempo stesso, opportunamente si vale delle congiunzioni, dicendo: *His equitibus facile pulsis, ac perturbatis, incredibili celeritate ad flumen decurrerunt, ut paene uno tempore et ad silvas, et in flumine, et jam in manibus nostris hostes viderentur* (1).

Le 3. regola per dar forza alle sentenze è di collocare la parola o le parole principali in quel luogo, dove far possono una maggiore impressione. Questo luogo d' ordinario è al principio, come: » I piaceri » dell' immaginazione non sono nè così gran- » di, come quelli del senso, nè così finì » come quelli dell' intelletto ». E certamente il mettere in fronte alla preposizione ciò che ne è 'l principale soggetto, sembra anche esser l' ordine più naturale. Nondimeno talvolta, per dar maggior peso alla sentenza, giova sospendere il senso qualche momento e presentar quindi l' oggetto principale sul fine tutto ad un tratto. Così Cicerone nel periodo già citato: *Si quid est in me ingenii, Judices*, etc. volendo far risaltare quanto ei dovesse al poeta Archia,

(1) » Rispinta facilmente, e scompigliata » questa cavalleria, con incredibile celerità » corsero al fiume; sicchè i nemici pareano » quasi essere al tempo stesso e nelle selve, » e nel fiume, e già nelle nostre mani ».

si riserba a dirlo sul fine. Così Pope nella sua prefazione ad Omero volendo fissare l' attenzione del leggitore principalmente sulla mirabile invenzione di questo poeta, a questo modo s' esprime : » da qualunque » parte Omero per noi contemplisi, quel» lo che più nè ferisce, è la sua maravi» gliosa invenzione ».

Ma in qualunque luogo della sentenza dispongansi le parole principali, è sempre di gran momento, che sieno libere da tutte l'altre, che potrebbero ingombrarle od offuscarle. Un autore, parlando de' moderni poeti confrontati cogli antichi s' esprime in questa guisa: » Se mentre professano so» lamente di piacere, segretamente anche » ammoniscono ed istruiscono, possono for» se, così ora come anticamente, essere » con giustizia riputati i migliori, e più » commendevoli fra gli autori ». Questa sentenza contiene un gran numero di circostanze e d' avverbj necessarj a qualificare il senso: *se*, *mentre*, *solamente*, *segretamente*, *anche*, *forse*, *così*, *ora*, *come*, *anticamente*, *con giustizia*. Nondimeno son essi collocati con tal arte, che non ingombrano, nè indeboliscono la sentenza; mentre ciò che n' è il principale oggetto, vale a dire *i poeti possono riputarsi i migliori, e più commendevoli fra gli autori*, vien nella conchiusione libero e sgombro, ed occupa il posto che gli conviene.

Veggasi ora qual sarebbe l' effetto d' una diversa disposizione. Suppongasi, che si fos-

sero così ordinate le parti della sentenza: » Se mentre professano di piacere solamen- » te, ammoniscono, ed istruiscono anche » segretamente, possono essere riputati con » giustizia i migliori e più commendevoli » fra gli autori forse così ora, come an- » ticamente ». Quì avremmo le stesse parole, ed anche il medesimo senso, ma (oltre la cacafonia de' tre avverbj in *mente*) per essere gli aggiunti così frammischiati, che coprono i termini principali, il tutto divien perplesso, senza grazia, e senza nerbo.

Per evitare questo difetto il mezzo principale si è di non ammassar troppe circostanze in un luogo solo, ma distribuirle in diverse parti della sentenza. Quindi ove dice un altro autore: » Quello ch' io ebbi » l'onore di ricordare a V. E. tempo fa » in conversazione, non fu un nuovo pen- » siero »; la cosa sarebbe meglio espressa dicendo: » Quello ch' io ebbi tempo fa » l'onore di ricordare a V. E. in conver- » sazione ec. »

La 4. regola, perchè le sentenze abbian forza, è di fare che i membri vadan sempre crescendo di valore, il che da' Greci fu detto *climax*, o scala. Così Cicerone nell' orazione a favore di Milone volendo esprimere quanto più meritevole d' un giudizio straordinario sarebbe stata la trama, che Clodio aveva innanzi ordita, di assassinare Pompeo: *Atqui*, dice, *si res*, *si vir*, *si tempus ullum dignum fuit*, *certe in illa caussa summa omnia fuerunt*. *Insidiator*

erat in foro collocatus, atque in vestibulo ipso senatus; ei viro autem mors parabatur; cujus in vita nitebatur salus civitatis; eo porro reipublicae tempore, quo si unus ille occidisset, non haec solum civitas, sed gentes omnes concidissent (1).

Questa specie di oratoria progressione certamente nè può sempre ottenersi, ned è pur sempre da ricercare. Ma almeno dee sempre aversi presente il precetto di Quintiliano: « Convien badare, che l' orazion » non decresca, e ad un tratto più forte non » si soggiunga un più debole, come ladro » a sacrilego, o petulante ad assassino » (2).

Anche fra i membri stessi del periodo il più breve generalmente dee porsi prima, e il più lungo dopo. Laonde sarà meglio detto: « Quando le passioni ci abbandonano, » vanamente ci applaudiamo di averle ab-

---

(1) « Or se cosa, se uomo, se tempo v'eb- » be mai degno (di uno straordinario giudi- » zio), certamente in quella causa fu tutto » al sommo grado. L'insidiatore era posto » nel foro, e nello stesso vestibolo del se- » nato; la morte tramavasi a quel perso- » naggio, sulla vita di cui appoggiavasi la » salvezza della città; e ciò in quel tempo » della repubblica, in cui, se egli solo ca- » duto fosse, non solo questa città, ma » tutte le genti sarebbon ite a scompiglio ».

(2) *Cavendum est, ne decrescat oratio, et fortiori subjungatur aliquid infirmius, sicut sacrilego fur, aut latroni petulans,*

» abbandonate noi stessi », che il dire al contrario : » Vanamente ci applaudiamo di » aver abbandonato noi stessi le passioni » quando esse ci abbandonano.

La 5. regola si è di non chiudere la sentenza con monosillabi, con pronomi, con avverbj, o con altri termini di poco valore, perocchè tali conchiusioni, per lo più la degradano. S'eccettui il caso, in cui il senso appoggisi principalmente sopra a parole di questo genere, come in quella sentenza : « Nelle prosperità gli amici interes- » sati non ci abbandonano mai ; nelle av- » versità, sempre. ».

La 6. regola è, che quando nei membri della sentenza, due cose son messe in confronto o in opposizione, l'una all'altra, ritengasi anche nel linguaggio e nella costruzione una certa corrispondenza. Perciò in luogo di dire: « I giovani preferiscon » gli scritti, ove regna l'immaginazione ; » l'età senile quelli ove domina la ragio- » ne », sarà meglio ai giovani opporre *i vecchi*, che l'età senile. Il seguente tratto di Pope nella prefazione ad Omero può servire di ottimo esempio alla regola or mentovata: « Omero fu il più gran genio ; » Virgilio il più grande artista: nell'uno » ammiriam l'uomo, nell'altro il lavoro. » Omero ci trasporta con un impeto im- » perioso ; Virgilio ci guida con una soa- » ve maestà. Omero versa con generosa » profusione ; Virgilio comparte con prov- » vida magnificenza. Omero, simile al Ni-

» lo, diffonde le sue ricchezze con subito
» allagamento; Virgilio, simile ad un fiume
» pago di starsi entro il suo letto, scorre
» con una vena costante «.

CAPO VII.

Dell' armonia delle sentenze.

Le sentenze, per essere ben costrutte, oltre alla chiarezza, all' unità, e alla forza, di cui abbiamo parlato ne' capi precedenti, debbono anch' essere tessute in modo che presentino all' orecchio un suono piacevole. » Nulla può penetrare nel cuore, dice Quintiliano, se nell' orecchio, che è il primo » ingresso, fa subito intoppo « (1).

Nell' armonia de' periodi due cose hanno a considerarsi: prima il suono aggradevole in genere, prescindendo da ogni particolare espressione, indi il suono espressivo del senso. La seconda cosa è da cercarsi principalmente nella poesia; la prima è necessaria egualmente nella poesia e nella prosa.

La costruzione armonica nella prosa dipende dalla scelta delle parole, e dalla lor disposizione.

Le parole più armoniose, e perciò più aggradevoli, sono quelle che constano di suoni molli e liquidi con una convenevole

---

(1) *Nihil potest intrare in affectum, quod in aure, velut quodam vestibulo, statim offendit.*

mescolanza di vocali e consonanti, come *amico*, *sereno*, *piacevole*. Disarmoniche per lo contrario e disgustose son quelle che han consonanti troppo aspre ammassate l'una sull'altra, come *schiaccia*, *sfianca*, *sfronda*; o troppo vocali che si succedono, e cagionano ciò che da'Latini chiamavasi *hiatus*, cioè spiacevole apertura di bocca, come: *La tua paura ha avuto assai lieve causa.*

Vuolsi aver per principio generale, che ovunque i suoni riescon difficili alla pronunzia, son anche nella stessa proporzione duri e penosi all'orecchio. Le vocali danno dolcezza al suono delle parole, le consonanti robustezza; e le une colle altre voglion essere contemperate in maniera, che nè per troppa robustezza il suono diventi ruvido, nè per troppa dolcezza languido e svenevole.

Devesi pure fuggire 1. l'incontro di troppi monosillabi successivi, che sempre cagiona asprezza, come in quel verso del Petrarca: *Nè si fa ben per uom quel che'l ciel nega*; 2. la troppo vicina ripetizione d'una medesima sillaba, come in quell'altro verso dello stesso Petrarca: *Di me medesmo meco mi vergogno*; 3. la successione di troppe parole sdrucciole, che fanno precipitare il discorso; 4. quella di troppe parole lunghe e posate, che il fanno andar con pesante lentezza.

Le parole corte alle lunghe, le sdrucciole alle piane e alle tronche debbonsi me-

mescolar con tal arte, che il discorso riesca fluido e facile, senza inciampo o durezza, e al tempo medesimo sostenuto ed armonico senza bassezza o languore.

Nella cadenza de' periodi soprattutto dee curarsi una convenevole sostenutezza; e ad essa, quanto disdicono per lo più le parole monosillabe o tronche, altrettanto bene si adattano le polisillabe e piane, spezialmente qualor dalle sdrucciole vengano precedute. Non tutte le sentenze però voglion esser tessute allo stesso modo; perocchè nulla più sazia ed annoja, che una perpetua monotonia. Ma quel che s' è detto delle parole, alle sentenze pur deve opportunamente applicarsi, mescolando i lunghi periodi ai brevi, e variando le loro cadenze accortamente, sicchè riescano ora più gravi e solenni, ora più facili e piane; e frapponendo anche talvolta qualche piccola spezzatura ed asprezza, che fa nel discorso quello che fanno nella musica le dissonanze acconciamente interposte.

Giudice e direttor di tutto questo debbe esser l'orecchio, giacchè accurate e precise regole non possono assegnarsene; e per avvezzare l'orecchio alla convenevole armonia del ben parlare non v' ha altro mezzo, che l' assidua osservazione ed imitazione degli ottimi esemplari, qual fu *Cicerone* singolarmente fra i Latini, e fra gl' Italiani il *Boccaccio*, il *Firenzuola*, il *Caro*, il *Castiglione*, il *Lollio*, il *Bembo*, con quasi tutti i più colti scrittori che han precedute

il secento, nelle opere de' quali pur tanto meglio si sentirà l'armonia, quanto più frequentemente si farà l'esercizio di leggerle e recitarle ad alta voce. Fin quì abbiamo parlato della piacevolezza del suono in genere; ora diremo d'una più particolare bellezza, che nel discorso deve cercarsi, ed è quella del suono adattato al senso.

Due gradi in ciò possono considerarsi, 1. l'andamento del suono corrispondente al tenor del discorso; 2. una particolar somiglianza fra un oggetto, ed il suono impiegato a rappresentarlo.

Rispetto al 1. egli è chiaro che l'armonia conveniente ad un panegirico, o ad un' orazione accademica mal potrebbe adattarsi ad uno stretto ragionamento, ad un invettiva, ad una narrazione, ad un dialogo, ad una lettera. Ognuno di questi componimenti ha il suo carattere particolare di stile, a cui il suono puranche dee conformarsi. Anzi quì nello stesso componimento, secondo i diversi sentimenti, che hannosi ad esprimere, anche il tuono debb' esser diverso, ora posato e maestoso, ora dolce e scorrevole, ora semplice e naturale, ora pronto e vivace, ora spezzato ed interrotto.

Osservisi per esempio, con qual finezza la seguente sentenza di CICERONE sia accomodata a rappresentare la tranquillità di uno stato contento: *Etsi homini nihil est magis optandum, quam prospera, aequabilis, perpetuaque fortuna, secundo vitae sine ulla offensione cursu; tamen si mihi*

tranquilla et pacata omnia fuissent, incredibili quadam, ac paene divina, qua nunc vestro beneficio fruor, laetitiae voluptate caruissem. Ad Quirit. post red. (1).

Ma oltre alla generale corrispondenza dell' andamento de' suoni coll' andamento de' pensieri, dee procurarsi eziandio in 2. luogo una più particolare espressione di certi oggetti per mezzo de' suoni lor somiglianti.

Ove abbiansi ad esprimere oggetti sonori, come il mormorar de' ruscelli, il fischiare de' venti, il rimbombo de' tuoni, il ronzar degl' insetti, il gracchiare de' corvi. ec., egli è facile l' imitarli colle parole corrispondenti; e un eccellente modello in ciò abbiamo nella famosa ottava della Gerusalemme liberata del Tasso (canto iv. stan. 3.):

» Chiama gli abitator dell' ombre eterne
» Il rauco suon della tartarea tromba;
» Treman le spaziose atre caverne,
» E l' aer cieco a quel romor rimbomba;
» Nè sì stridendo mai dalle superne

---

(1) » Avvegnacchè niuna cosa abbiasi per » noi maggiormente a desiderare, che una » prospera, equabile, e continuata fortuna » in un corso di vita sempre a seconda, e » senza verun inciampo; nulla dimeno se « andata mi fosse perpetuamente ogni cosa » placida e tranquilla, io sarei stato privo » di una certa incredibile e quasi divina vo» luttà, onde or mi sento per beneficio vo» stro soavemente inondato «.

» Regioni del cielo il folgor piomba,
» Nè sì scossa giammai trema la terra,
» Quando i vapori in sen gravida serra.

La seconda classe d'oggetti, che il suono delle parole prende sovente ad imitare, è il moto, secondo che è rapido o tardo, violento o placido, equabile o interrotto, facile o accompagnato da sforzo. Le sillabe lunghe e di aspra e dura pronunzia naturalmente destano l'impressione di un moto tardo e faticoso, come in quel verso di Virgilio (*Georg.* iv.):

Illi inter se se magna vi brachia tollunt (1).

Una successione di sillabe brevi presenta al pensiero un moto rapido, come in quell'altro (Eneid. lib. viii.):

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum (2).

La terza specie d'oggetti, che i suoni possono rappresentare, consiste negli affetti dell'animo. Gli oggetti aggradevoli, e i sentimenti di gioja e di piacere naturalmente ci guidano ad usar suoni dolci, scorrevoli, graziosi, come presso Virgilio nella descrizione de' campi Elisj (Eneid. vi.):

Devenère locos laetos, et amoena vireta
Fortunatorum nemorum, sedesque beatas.

---

(1) » Alzan tra lor le braccia con gran forza.
(2) » Con quadrupede strepito la rapida
» Unghia percuote il campo.

Largior hic campos aether et lumine vestit
Purpureo: solemque suum, sua sidera norunt (1).

Gli affetti forti e vivaci richieggono numeri più rapidi e più animati. Così quando i Trojani approdarono finalmente in Italia, dice VIRGILIO (Eneid. VIII.):

Juvenum manus emicat ardens
Littus in Hesperium (2).

I soggetti tetri e melanconici naturalmente si esprimono con suoni gravi e con lunghe parole. Così parlando del bosco infernale dice lo stesso VIRGILIO (Eneid. VI.).

Et caligantem tetra formidine lucum (3).

Questi suoni espressivi, come abbiam detto a principio, ricercansi piu nella poesia, che nella prosa; ma acconciamente e sobriamente adoperati danno anche alla prosa moltissimo abbellimento.

---

(1) » Giunser entrambi alle beate sedi,
» Ai lieti luoghi, alle verzure amene
» De' fortunati boschi, ove più largo
» Etere veste di purpureo lume
» Gli aprici campi, e nuovo sol visplende,
» E nuove stelle ».

(2) . . . . . » Agile balza
» De' giovani lo stuol sul lido Esperio.

(3) . . . . » E il bosco tenebroso
» Ingombro tutto di tetro spavento.

SEZIONE II.

Delle figure.

Le figure del discorso sono maniere di parlare che più o meno si scostano dall'espressione ordinaria, e generalmente servono a far nell' animo un'impressione più forte e più vivace. Quando io dico a modo d'esempio, che » l'uomo giusto sente conforto » anche in mezzo alle avversità «, io esprimo il mio pensiero nella maniera più semplice; ma quando dico, che » spunta al » giusto la luce ancor di mezzo alle tene» bre », il medesimo sentimento è espresso in una maniera figurata, sostituendo al conforto la luce, e le tenebre all' avversità, e colpisce l'immaginazione di chi ascolta assai più vivamente.

Non son però le figure un'invenzione de' Retori; ma una parte di quel linguaggio che la natura medesima agli uomini suggerisce, quando la loro immaginazione è molto avvivata, o fortemente accese sono le loro passioni. In questi casi noi udiamo gli uomini ancor più volgari e più rozzi prorompere in un torrente di figurate espressioni così veementi, come usar si potrebbero da' più artificiosi oratori.

Quindi è, che generalmente riguardare si possono le figure come un linguaggio prodotto dalla immaginazione e dalle passioni, più o meno riscaldate dagli oggetti che stan dinanzi alla mente.

I Retori le dividono in *figure di parole*, e *figure di pensiero.*

Le *figure di parole* si suddividono in altre due classi. Alcune consistono nell'impiegare una parola a significar qualche cosa diversa dal suo senso originale o primitivo, come nell'esempio dinanzi recato, ove la luce s'adopera ad esprimer conforto, e le tenebre avversità: e queste più comunemente prendono il nome di *tropo*, che significa conversione o cambiamento. Altre, come le ripetizioni, le reticenze, e simili, consistono semplicemente nell'aggiugnere o togliere alcune parole secondo le diverse circostanze, senza punto cangiare il loro significato: e queste ritengono il nome generico di *figure di parole.*

Le *figure di pensiero* sono riposte o nella novità del pensiero medesimo, come nelle personificazioni, in cui si attribuisce sentimento, vita, discorso anche alle cose inanimate, o nella particolar maniera d'esporlo, come nelle interrogazioni, nelle esclamazioni etc.

Qualunque figura, ove sia bene ed opportunamente impiegata, come aggiugne nuovo ornamento allo stile, così reca ai componimenti una nuova bellezza.

Non è da creder però, che la bellezza di un componimento dipenda o soltanto, o principalmente dal linguaggio figurato, nè che basti infiorare uno scritto con questi fregi, perchè esso abbia a meritar piena lode.

Il sentimento o l' affetto compresi sotto all' espressione figurata sono quelli che ne formano il merito principale. La figura non è che l'abbigliamento; il senso n'è il corpo e la sostanza. E come niuna figura potrà mai rendere commendevole un componimento, che sia voto o freddo; così se il sentimento sarà sublime o patetico, potrà ottimamente sostenersi da sè medesimo senza verun ajuto tolto in prestanza dalle figure. Sublimissimo, benchè senza veruna figura, è da tutti riconosciuto il tratto di Mosè. » Facciasi, disse Iddio, la luce, e » la luce fu fatta ». E quanto tenero e bello, comechè semplice, non è pur quel tratto di Virgilio, ove descrive un Argivo, che cade estinto in battaglia lungi dal nativo paese!

Sternitur infelix alieno vulnere, coelumque
Suspicit, et dulces moriens reminiscitur
Argos (1).

CAPO I.

Dei Tropi.

Il trasferir le parole dal senso proprio ad un senso figurato, come acconciamente

---

(1) » Cade il meschin d'altrui ferita, e il cielo
» Guata, e in morir la dolce Argo rammenta.

osserva Cicerone (1), nacque prima dal bisogno, e fu continuato poi per piacere.

Nei primi principj del linguaggio gli uomini diedero il nome soltanto a quegli oggetti che loro più importavano. Ma questi eran pochi; e scarsissima per conseguenza era a que' tempi la loro lingua. Occorrendo pertanto di dovere indicar nuovi oggetti, per cui non avevano peranche inventati i nomi convenienti, servivansi de' nomi di altri oggetti, che avesser con quelli alcuna somiglianza o relazione; e così nacquero i diversi tropi. Gli oggetti intellettuali, e morali principalmente, cioè le operazioni dell' intelletto, e le affezioni del cuore, si espressero per mezzo di parole tolte dagli oggetti sensibili, come giudizio *penetrante*, mente *chiara*, cuor *tenero* o *duro*, e simili.

Ma se la povertà del linguaggio è stata la prima origine dell' invenzione de' tropi, l'influenza poi che l'immaginazione ha so-

---

(1) *Modus transferendi verba late patet, quem necessitas primum genuit coacta inopià et angustiis; post autem delectatio, jucunditasque celebravit. Nam ut vestis frigoris depellendi caussà reperta primo, post adhiberi coepta est ad ornatum etiam corporis, et dignitatem; sic verbi translatio instituta est inopiae caussa, frequentata delectationis.* De Orat. Lib. III.

pra d'ogni linguaggio ha di molto contribuito ad aumentarli. Ogni oggetto, che fa impressione sopra di noi, si offre sempre con qualche rapporto ad altro oggetto che lo precede o lo segue, che n'è cagione od effetto, a cui somiglia o s'oppone; e in tal modo l'idea principale dell'oggetto è sempre accompagnata da qualche idea accessoria delle sue circostanze. Or queste idee accessorie qualche volta colpiscono l'immaginazione assai più che la stessa idea principale; e quindi avviene che invece d'usar il nome della principale idea, si adopera quello d'alcuna delle accessorie; e i termini figurati si vanno sempre maggiormente moltiplicando. L'idea, per esempio, di uno stato ricco, popolato, tranquillo facilmente si lega con quella di una pianta in fiore, perciò si dice uno stato *florido*: il condottiere di un esercito n'è la principale persona, come il capo è la principal parte del corpo umano; perciò si chiama *il capo* dell'esercito: e così del resto.

Per amendue queste cagioni lo stato primitivo delle lingue è quello in cui si veggono più abbondare i tropi. Imperocchè il linguaggio è allora povero, e scarso è il numero de'nomi proprj per l'indicazione degli oggetti. al tempo stesso grande influenza allora esercita l'immaginazione sopra i pensieri degli uomini, e sulla loro maniera d'esprimerli. I selvaggi sono naturalmente portati alla maraviglia; ogni nuovo ogget to li sorprende, gli atterrisce,

e fa sull' animo loro gagliarda impressione; dall'immaginazione e dalle passioni son essi governati assai più che dalla ragione; ed il loro parlare per conseguenza molto conserva di que' colori, che all' immaginazione e alle passioni appartengono. Noi troviamo di fatto esser questo il carattere delle lingue americane ed indiane; ardite, pittoresche, metaforiche, piene di forti allusioni alle qualità sensibili, e a quegli oggetti che più li feriscono nella loro selvatica e solitaria vita. Un capo degli Americani aringa alla sua tribù con più forti figure, che un Europeo non userebbe in un poema.

A misura che il linguaggio presso de' popoli gradatamente s'avanza alla sua perfezione, quasi tutti gli oggetti acquistano de' nomi proprj, e i termini figurati diminuiscono. Contuttociò molti ne restano ancora, e l'uso de'tropi, anche cessato il primo bisogno, in tutte le lingue più o meno conservasi per li molti vantaggi che essi arrecano in altre guise.

Conciossiachè in 1.° luogo essi arricchiscon la lingua, e la rendono più copiosa, moltiplicandosi per loro mezzo le parole e le frasi, onde esprimere ogni sorta d'idee, ed indicare le differenze ancor più minute, le mezze tinte, le sfumature, per dir così, de'pensieri, che niuna lingua co' soli termini proprj, e senza l'ajuto de' tropi riuscir potrebbe a dipingere.

In 2.° luogo essi recano dignità allo sti-

le; laddove il solo uso de' termini proprj tende piuttosto a deprimerlo. Il dire, per esempio, che tutti gli uomini sono egualmente soggetti alla morte, presenta un' idea volgare; ma ella solleva ed empie l' immaginazione, quando è dipinta da ORAZIO in questa guisa:

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas,
Regumque turres (1).

In 3. luogo essi ci offrono il piacere di contemplar due oggetti al medesimo tempo, cioè l'idea principale, che è il soggetto del discorso, e l' accessoria, che n' è l'ornamento. Quando invece di *gioventù* uno dice *l' aurora della vita*, l'immaginazione scorre tosto piacevolmente su tutte le circostanze, che somiglianti rendono questi due oggetti.

Un 4. vantaggio da' tropi si è d' offrire sovente una più chiara e più viva idea del principale oggetto, che non avrebbesi, quand' ei fosse espresso in termini semplici, e spogliato della sua idea accessoria. Là dove dice l' inglese YOUNG: » Un cuor bol- » lente di fervide passioni manda sempre

---

(1) » Urta la morte pallida
» Del piè con forza eguale
» Il povero tugurio
» E la magion reale.
Trad. dell' Ab. VENINI.

» alla testa de' fumi che l' offuscano », questa immagine per la corrispondenza che offre tra l' idea sensibile e la morale serve nel tempo stesso a rischiarare il pensiero dell' autore, e a rinforzarlo. Così, quando illustrar vogliamo un oggetto bello e magnifico, prendiam le immagini dalle più belle e più grandiose scene della natura, e con ciò diam luce e splendore al nostro oggetto, avviviamo le mente del leggitore, e lo disponiamo a seguirci nelle dolci impressioni che ci proponiamo di eccitargli.

Tutti i tropi, siccome dianzi abbiamo accennato, sono fondati sopra le relazioni che gli oggetti hanno fra loro, in virtù delle quali il nome di un oggetto può all' altro sostituirsi. Or come queste relazioni son varie, così danno esse origine a diversi tropi.

Otto ne sono i principali: *metafora*, *allegoria*, *sinecdoche*, *metonimia*, *ironia*, *sarcasmo*, *iperbole*, e *perifrasi*: de' quali trattando, non solo procureremo di ben esprimerne la natura; ma cercheremo altresì di indicare il convenevole uso, che deve farsene, e gli errori ed abusi che sono da evitarsi.

Articolo I.

Della metafora, e dell' allegoria.

La *metafora* interamente s' appoggia alla somiglianza di un oggetto coll' altro. Quindi è molto analoga alla similitudine; anzi

pur non è altro, che una similitudine espressa in forma più breve. Allor ch' io dico d' un gran ministro » ch' egli sostiene lo » stato a guisa di colonna, che porta il peso » di tutto un edificio », io formo una similitudine; ma quando dico » ch' egli è la » colonna dello stato », essa diventa una metafora.

Questa maniera d' esprimere le somiglianze, come più breve, così è ancora più viva e animata; e perciò non è maraviglia, se così frequentemente s' incontrano le metafore in ogni discorso anche più famigliare. Le stesse parole *viva*, *animata*, *s' incontrano*, che a caso si sono quì presentate, son tutti termini metaforici. A ben usare però di questa figura varie regole son necessarie, che quì verremo accennando.

La 1. si è, che le metafore sieno adattate alla natura del soggetto di cui si tratta, ed al genere di componimento in cui si scrive. Alcune metafore si permettono in poesia, come » un uomo nel verde a» prile dell' età sua «, per dire nella sua prima giovinezza, che sarebbe ridicolo l' adoperar nella prosa, ove appena permettesi il dire » nel fiore degli anni suoi «. Alcune pure saranno ben collocate in un panegirico, ove ricercasi uno stile più animato, le quali mal si userebbono in una storia, in un trattato filosofico, o in una lettera. Nel secento, e prosa e verso tutto era pieno di metafore le più ardite; e questo è che ha reso sì memorabile in Italia

il cattivo gusto di quel secolo. Ma al medesimo gusto sembra che a gran passi anche presentemente si corra da quelli che, abbandonata ogni semplicità e naturalezza, tutto aman vestire, e finanche le cose più triviali, di abbaglianti colori ed entusiasmo poetico.

La 2. regola è di schivare nelle metafore le allusioni che eccitino idee sconce e disaggradevoli, o basse e volgari. Perciò giustamente biasimò Cicerone un oratore de' tempi suoi d'aver denominato *stercus curiae* un suo avversario.

In 3. luogo la somiglianza, che è il fondamento della metafora, deve esser chiara e presente, non lontana ed oscura. Difettose, per questo riguardo, son quasi sempre le metafore che si traggono dalle scienze, e spezialmente dalle cose spettanti a certe particolari facoltà conosciute da pochi. E un meschino raddolcimento è pur quello che usano alcuni nelle metafore più oscure, o lontane, o stravaganti, palliandole col *quasi*, o il *per così dire*. Le metafore, che han mestieri di simile apologia, è meglio per ordinario che si tralascino.

In 4. luogo non devesi accoppiar mai il semplice col metaforico, nè costruir la sentenza in maniera, che parte abbia ad intendersi metaforicamente, e parte letteralmente. Pope nella traduzione dell' Odissea fa dire a Penelope mentre si lagna dell' improvvisa partenza di Telemaco: « Le » tempeste hanno portato seco la colonna

» dello stato, senza che abbia preso da me
» congedo, o chiesto il mio consentimento».
Or come mai una colonna può prender congedo, o chiedere consentimento? OMERO le fa dir con maggiore semplicità e proprietà:

» L' amato figlio m' han le rie procelle
» Dalla magion rapito; ed io non seppi,
» Io non intesi il suo partir.

In quinto luogo non debbonsi pure unir mai due metafore diverse in un medesimo soggetto: dal che non sempre han saputo guardarsi nemmeno i più rinomati scrittori. Così ORAZIO unisce il vortice di Cariddi colla fiamma, ove dice:

Ah! quanta laboras in Carybdi,
Digne puer meliore flamma (1).

e confonde l'abbruciare coll'aggravare, dicendo:

Urit enim fulgore suo qui praegravat artes
Infra se positas (2).

In sesto luogo nemmen più metafore separate debbonsi l' una coll' altra incrocic-

---

(1) » In qual atra Cariddi ahimè! t'affanni,
» O di fiamma miglior degno garzone.
(2) » Brucia col suo fulgor che l'arti aggrava
» Sotto a se poste.

chiare sopra lo stesso soggetto, come pur fece ORAZIO nell' Ode I. del lib. II. ove disse:

Periculosae plenum opus aleae
Tractas, et incedis per ignes
Suppositos cineri doloso.

rappresentando la stessa cosa come un giuoco d'azzardo, e come un passeggiare sopra al fuoco coperto.

In settimo luogo non debbonsi le metafore continuar troppo a lungo, facendo delle allegorie invece di metafore. YOUNG parlando dell'uomo avanzato in età, dice che » pensieroso passeggiar dee sul tacito » lido di questo vasto oceano, cui presto » dee solcare, che dee porre le buone opere » a bordo, e aspettare il vento che rapi- » damente lo porti negl'incogniti mondi «. Quì il primo tratto è bello; ma il mettere le buone opere a bordo, e aspettare il vento non fa che caricar la metafora e sconciarla.

L' *Allegoria* può riguardarsi come una continuata metafora; ed è propriamente la rappresentazione più o meno lunga di una cosa posta invece d' un'altra che la somigli. Così ORAZIO sotto alla figura di una nave dipinge nell' ode XIV. del libro I, il pericolo in cui era il partito di Bruto:

O navis, referent in mare te novi
Fluctus! o quid agis? Fortiter occupa
Portum. Nonne vides, ut

Nudum remigio latus,
Et malus celeri saucius Africo,
Antennaeque gemant, ac sine funibus
Vix durare carinae
Possint imperiosius
Aequor? Non tibi sunt integra lintea,
Non DI, quos iterum pressa voces malo.
Quamvis Pontica pinus
Silvae filia nobilis,
Jactes et genus, et nomen inutile:
Nil pictis timidus navita puppibus
Fidit. Tu, nisi ventis
Debes ludibrium, cave.
Nuper sollicitum quae mihi taedium,
Nunc desiderium, curaque non levis,
Interfusa nitentes
Vites aequora Cycladas (1).

---

(1) » Tu da novelle, o nave, onde frementi
» Rispinta nel mare ancor n' andrai.
» O misera! che fai?
» Quanto puoi fortemente al porto attienti
» Non vedi che di remi hai nudo il lato?
» Che gemono l'antenne? e che tu intanto
» Porti l'albero infranto
» Dal grave soffio d'Africo sdegnato?
» Ahi! che priva di gomene, e di forti
» Ancore, e la carena, e i fianchi rotta
» Mal potresti la lotta
» Soffrir de'venti, e all'onde irate opporti.
» Più non hai vele intere, e niun ti resta
» De'Numi, cui ti volga per aita,
» Se, qual dianzi, s'irrita,
» E negra il mar ti suscita tempesta.

Così il Petrarca sotto la stessa immagine della nave rappresenta lo stato dell'animo suo nel seguente sonetto.

» Passa la nave mia colma d'oblio
» Per aspro mar a mezza notte il verno;
» Infra Scilla, e Cariddi, ed al governo
» Siede 'l signor, anzi 'l nemico mio.
» A ciascun remo un pensier pronto, e rio,
» Che la tempesta e 'l fin par ch' abbi a scherno.
» La vela rompe un vento umido eterno
» Di sospir, di speranze, e di desio.
» Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
» Bagna, e rallenta le già stanche sarte,
» Che son d'error con ignoranza attorto.
» Celansi i due miei dolci usati segni;
» Morta fra l' onde è la ragione, e l'arte:
» Talch' incomincio a disperar del porto,

» Figlia d'illustre selva a che pur vai
» Vantando invan tua antica nobiltade?
» A poppe e pinte e aurate
» Cauto nocchier non si fidò giammai.
» Guardati dunque, e a te medesma pensa,
» Se pur del fato per decreto eterno,
» Misero ai venti scherno.
» Del mar errar non dei nell'onda immensa
» O a me poc'anzi di dolore obbietto,
» Or di grave timor, d'incerta speme,
» Deh! fuggi il mar, che freme
» Tra le splendenti Cicladi ristretto.

Trad. dell' Ab. Venini.

Essendo l'allegoria una metafora continuata, debbonsi a quella applicare tutte le regole che per la metafora abbiamo accennate.

Tra l'altre quella che principalmente deve osservarsi, è di non mai frammischiare il letterale coll'allegorico, nel che Orazio è stato più esatto, non nominando mai cosa alcuna apertamente a Bruto, e al suo partito; e meno esatto è stato il Petrarca, nominando *vento umido eterno di sospiri*, *pioggia di lagrimar*, *nebbia di sdegni ec*,

Un'altra si è che le circostanze dell'allegoria sien tutte adattate alle circostanze del soggetto, che con essa vuolsi rappresentare; altrimenti non si potrà intendere a qual cosa precisamente essa alluda.

Le allegorie erano ne' tempi antichi l'usato metodo di dare le istruzioni morali, imperocchè le *parabole* e gli *apologhi* altro non erano se non se allegorie, dove per mezzo di parole o di azioni attribuite alle bestie o alle cose inanimate, figuravansi le operazione degli uomini.

L' enimma, o *indovinello*, è anch' esso una specie d'allegoria, dove una cosa è rappresentata o figurata invece d'un altra, ma a bello studio attorniata di molte circostanze per renderla oscura. In questi componimenti però l'acconcia mescolanza di luce e d'ombre, l' esatta applicazione di tutte le circostanze figurate al senso letterale, sicche l'intelligenza non sia nè troppo facile ed aperta, nè troppo involta e offuscata, è così difficilissima.

Articolo II.

Della metonomia, e della sincdoche.

La *metonimia* egualmente che la metafora consiste nel sostituire il nome di una cosa a quello d' un' altra: con questa differenza, che si chiama *metafora*, allorchè invece dell' oggetto proprio se ne nomina un altro, che abbia con esso la relazione di somiglianza; e si chiama *metonimia*, allorchè invece dell' oggetto proprio se ne nomina uno che abbia con essa qualche altra relazione, come la causa invece dell'effetto o l'effetto invece della causa, il continente invece del contenuto; la materia onde una cosa è composta, o lo stromento con cui s' eseguisce invece della cosa medesima, il segno in luogo della cosa significata; il protettore o possessore invece della cosa protetta o posseduta, l'attributo invece del soggetto, il nome comune invece del proprio. Ecco di tutto questo alcuni esempi.

1. La causa per l'effetto; come dicendo il *fuoco* della state invece del calore; legger Orazio o Virgilio invece delle loro opere.

2. L'effetto per la causa, come rispettare il *bianco crine*, invece di dir la vecchiezza; guadagnarsi il pane coi proprj *sudori*, invece di dir colle proprie fatiche.

3. Il continente pel contenuto, come nel Petrarca:

» L' *Africa* pianse *Italia* non ne rise, » per dir gli Africani, e gl' Italiani.

4. La materia in luogo della cosa che di quella è composta, come il *ferro* invece della spada, il *curvo legno*, o *pino*, o *abete* invece della nave.

5. Lo stromento, onde una cosa si eseguisce, in luogo della cosa medesima; come apprendere la *lingua* greca o latina invece della favella greca o latina; ammirare le dotte *penne* invece degli scritti; lodar lo *scarpello*, e il *pennello* di Michelangelo invece dellle sue statue e delle sue pitture.

6. Il segno per la cosa significata, come presso Ceicrone: *Cedant arma togae*, dove l' *armi* e la *toga* son poste invece della professione militare e civile, di cui eran le insegne.

7. Il protettore o possessore in luogo della cosa protetta o posseduta, come *Marte* invece della guerra, *Cerere* invece delle biade; e in Virgilio (Eneid. II.) *Jam proximus ardet Ucalegon* invece della casa di Ucalegone.

8. L' attributo in luogo del soggetto, come istruire la *gioventù*, venerar la *vecchiezza* invece degli uomini giovani e vecchi; e presso Virgilio (Ib.) *Crimine ab uno disce omnes*; cioè da un sol uomo scellerato misura tutti gli altri.

9. Il nome comune applicato per eccellenza ad una persona, o ad una cosa particolare, il che chiamasi *antonomasia*, come quando i Romani dicevano la *città* in vece di Roma, l' *Africano* invece di Sci

pione; e quando dicesi il *greco oratore* in luogo di Demostene, l'*orator romano* in luogo di Cicerone.

La *sinecdoche* è quella specie di tropo, per cui si esprime qualche cosa di più o di meno del preciso oggetto che vuolsi indicare, ponendo il tutto per la parte, il genere per la specie, il plurale pel singolare, o viceversa. Ecco di questo pure alcuni esempi.

1. Il tutto per la parte, come i Romani furon padroni del *mondo* per dire d'una gran parte della terra.

O la parte pel tutto, come il *tetto* invece della casa, le *onde* invece del mare, il *polo* invece del cielo.

2. Il genere per la specie, come tristo *animale* invece d'uom tristo.

O la specie pel genere, come *Euro*, o *Noto* invece di qualunque vento.

3. Il plurale pel singolare, come emulare i *Demosteni* o i *Ciceroni* invece di Demostene e Cicerone.

O il singolare pel plurale, come guardare con placid'*occhio*, mordere con maligno *dente*, invece di occhi e denti.

Siccome però la *metonimia*, e la *sineddoche* in varie delle loro maniere di troppo si allontanano dalla maniera comune del favellare; così convengono alla poesia piuttosto che alla prosa; e in questa per conseguenza son da usarsi assai più parcamente.

Articolo III.

Dell' ironia, e del sarcasmo.

L'*ironia* consiste nel dire una cosa per modo che abbiasi ad intendere tutto il contrario; e per lo più s'adopera lodando fintamente quello che realmente si biasima, come presso Terenzio è il saluto del vecchio Demifone al servo che gli avea mal custodito il figlio: *oh! salve, bone vir: curasti probè* (1).

Perchè l'ironia abbia effetto, conviene esporla in maniera, che dal contesto del discorso, o dalle circostanze, o dallo stesso tuono della voce chiaramente apparisca il senso contrario in cui si vuol che sia intesa.

Comunemente poi l'ironia debb'esser breve, perchè colpisca più vivamente. Se è stemperata in troppe parole, o continuata troppo lungamente, per lo più stanca ed annoja. La più lunga ironia, e sostenuta con maggior arte, è forse quella dell'Ab. Parini nei poemetti delle parti del giorno, ove fingendo di voler ammaestrare un giovane ne' riti e nelle costumanze del bel mondo, ne fa vedere con una continua satira i vizj e le ridicolezze.

Il *sarcasmo* è un'ironia pungente, che

(1) » Oh! addio valentuomo: hai fatto la » bella guardia »

principalmente s' adopera allor che trattasi di ribattere le altrui ingiurie. Così Ascanio dopo d'aver ferito Remolo, che orgogliosamente avea insultato i Trojani, gli dice (Eneid. IX.).

I, verbis virtutem illude superbis:
Bis capti Phryges haec Rutulis responsa
remittunt (1).

Articolo IV.

Dell' iperbole, e della perifrasi.

L' *iperbole*, o esagerazione consiste nel magnificare una cosa oltre al suo stato naturale. Anche nel conversare comune le espressioni iperboliche occorrono frequentemente, come « veloce al par del vento, » bianco come la neve »; nè altro, fuorchè stranissime iperboli, sono per la più parte i complimenti che usiamo scambievolmente.

L' immaginazione si compiace sempre d' ingrandire i suoi oggetti, spezialmente quando è avvivata da una forte passione: e più o meno regnar si vede il genio iperbolico, ove la forza dell' immaginazione e delle passioni è maggiore o minore. Quindi la gioventù piega sempre di molto all' esagerazio-

(1) » Or va, l' altrui valor superbo insulta.
» Tal fanno i presi già due volte Frigj
» Ai Rutuli risposta.

ne; quindi il linguaggio degli orientali era più iperbolico, che quello degli europei, i quali generalmente sono più flemmatici; quindi ne' primi periodi della società, e negli scrittori dei primi tempi, come più immaginosi, anche le iperboli erano più frequenti.

Le iperboli sono di due specie: altre si adoprano nelle descrizioni, oltre son suggerite dal calor della passione.

Le migliori son quelle, che nascono dalla passione, la quale scaldando l'immaginazione, fa che gli oggetti si veggan sempre infinitamente più grandi. Così Didone ed Enea che, risoluto d' abbandonarla, nulla piegavasi alle preghiere di lei (Eneid. IV.):

Nec tibi Diva parens, generis nec Dardanus auctor,
Perfide; sed duris genuit te cautibus horren.
Caucasus, hyrcanaeque admorunt ubera ti
gres (1):

Nelle descrizioni di cose grandi per se e spezialmente di cose terribili, come d un terremoto, di una burrasca, di u incendio, di una battaglia, le iperbol possono aver degno luogo; perchè l'im

---

(1) » No che nè madre a te una Dea, nè cap
» Fu di una stirpe Dardano. Te, perfido
» Tra rupi generò l'orrendo Caucaso
» Te fra boschi lattaro ircane tigri.

maginazione già riscaldata da questi oggetti ama di sempre più esagerarli.

Ma nelle descrizioni placide, e in tutte le cose che diconsi a mente fredda e tranquilla, le esagerazioni son sempre mal collocate, spezialmente ove sian soverchie per numero o per grandezza. Tal'è quell'epitaffio di uno spagnuolo a Carlo V. Imperadore.

Pro tumulo ponas orbem, pro tegmine coelum;
Sidera pro facibus, pro lacrymis maria (1).

Tali eran le iperboli, di cui la più parte de' secentisti empivano a ribocco i loro scritti. Tali sono le espressioni ardite, gonfie, ampollose, di cui tuttavia alcuni vestono le cose ancora più triviali, cercando nelle parole quell'energia, e quell' enfasi, che manca lor ne' pensieri.

La *perifrasi*, o circonlocuzione consiste nel rappresentare una cosa per mezzo de' caratteri, che la distinguono invece di nominarla. Così il PETRARCA invece dell'Italia dice:

. . . . » Il bel paese
» Che Appennin parte, il mar circonda
» e l' Alpi.

---

(1) » Pon per tomba il mondo, il ciel
» per tetto,
» Poni per lacrime il mar, gli astri per faci.

La perifrasi è anch' essa più propria della poesia, la quale ama di dipinger gli obbietti anziché nominarli, che della prosa, a cui si conviene un parlar piu semplice e naturale.

Perchè poi la perifrasi sia giusta ed esatta, fa di mestieri che i caratteri, con cui l'oggetto descrivesi, convengano a lui solo, dimanierachè tosto s' intenda, e non si possa confondere con verun altro.

CAPO II.

Delle figure semplici di parole.

Figure semplici di parole son quelle per cui si cerca di dare al discorso maggior forza e vivacità, or coll' accrescerle, or col diminuirle, senza però cangiar punto del loro significato. Eccone le principali:

S' accrescono le parole 1. colla *duplicazione*, raddoppiando la stessa voce, come: *Nos, nos, dico apertè, Consules desumus*. Cic. (1).

Ah Corydon, Corydon! quae te dementia cepit?

Virg. Ecl. 11. (2).

2. Colla *ripetizione*, replicando la stessa parola al principio di più periodi, o

---

(1) » Noi, noi, il dico apertamente, noi » Consoli manchiamo ».

(2) » Ah Coridone, Coridon! qual mai » pazzia ti prese?

membri, o incisi, come: *Nihil ne te nocturnum praesidium palatii, nihil urbis vigiliae, nihil timor populi, nihil consensus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum orā, vultusque moverunt?* Cic. in Catil. (1).

3. Colla *replica delle congiunzioni*, di cui già abbiamo parlato nel cap. vi. della I. sezione, e che da' Greci chiamavasi *polysyndeton*, come:

Vertitur interea coelum, et ruit oceano nox,
Involvens umbra magna terramque, polumque,
Myrmidonumque dolos. Virg. Eneid. II. (2).

4. Colla *sinonimia*, che è l' esprimere la stessa cosa con più parole aventi un significato bensì analogo, ma con qualche differenza, che vie più l' accresca e rinforzi come: *Vobis, Populoque Romano pa-*

---

(1) » Nulla dunque il notturno presidio
» del palatino, nulla le guardie della città,
» nulla il timore del popolo, nulla il con-
» certo unanime di tutti i buoni, nulla que-
» sto munitissimo luogo, ove si tiene il se-
» nato, nulla i voti e gli aspetti di tutti
» costoro han saputo commoverti? »

(2) » Volgesi il cielo intanto, e fuor del-
» mare
» Sbuca la notte, sotto alla grand' ombra,
» E terra, e ciel coprendo, e i greci inganni.

cem, *tranquillitatem*, *otium*, *concordiam adferat*. Cic. (1).

5. Col *pleonasmo*, per cui s'aggiungono delle voci non necessarie in se, ma che accrescono l'energia del senso, come: Vidi io » con questi occhi miei; udii con questi » medesimi orecchi ».

Si diminuiscono le parole 1. colla *reticenza*, per cui si tronca un sentimento, affinchè l'uditore supplisca da se medesimo, e concepisca colla sua immaginazione vie più grande quel che si tace. Tale è il *Quos ego* . . . di Virgilio (Eneid. 1.) nella minaccia di Nettuno a' venti, cui il Tasso ha imitato, sostituendo il » Che sì, che sì » . . . ? nella minaccia d'Ismeno agli spiriti infernali.

2. Colla *soppressione delle Congiunzioni*, di cui pure abbiamo già fatto cenno nel Capo summentovato, e che si usa quando si vuole che l'enumerazione o successione di molte cose acquisti maggior rapidità, come: *Pater occisus nefariè*, *domus obsessa ab inimicis*, *bona adempta*, *possessa*, *direpta etc.* Cic. pro Sexto Roscio (2).

Alcuni annoveran tra le figure anche i giuochi di parole fra lor somiglianti, cui chiamano con greco vocabolo *paronomasia*,

---

(1) » A voi, ed al popolo romano arrechi pace, tranquillità, ozio, concordia ».

(2) » Il padre ucciso scelleratamente, » la casa assediata da'nemici, i beni rapiti, » posseduti, dilapidati ».

come » amaro amore « ; o il terminare più sentimenti con eguali desinenze, che era il *similiter desinens* de' Latini. Ma questi son anzi difetti, che ornamenti di un ben tessuto discorso. I giuochi di parole appena possono tollerarsi alcuna volta in un ragionamento scherzevole: e le desinenze simili, fuori de' versi rimati, in cui si cercano espressamente, sono sempre da fuggirsi.

CAPO III.

Delle figure di pensiero.

Abbiamo detto fin dal principio di questa sezione, che le figure generalmente riguardare si possono come un linguaggio prodotto dall'immaginazione e dalle passioni più o meno riscaldate dagli oggetti che stan dinanzi alla mente. Or se questo ad ogni sorta di figure generalmente s'adatta, in particolar modo conviene poi alle figure di pensiero, le quali perciò in queste due classi acconciamente si posson dividere.

ARTICOLO I.

Delle figure di pensiero prodotte dalla passione.

Le principali figure che nascono dalla passione sono dodici: l'*interrogazione*, l'*esclamazione*, l'*epifonema*, la *preghiera*,

l' *imprecazione*, la *dubitazione*, la *correzione*, la *comunicazione*, la *sospensione*, la *prosopopea*, o *personificazione*, l' *apostrofe*, e la *visione*.

1. Il letterale uso dell'*interrogazione* è quello di fare una domanda: ma allorchè l' uomo spinto dalla passione, abbia ad affermare o negare con veemenza alcuna cosa e naturalmente l'esprime a forma di domanda, venendo con ciò a dimostrare maggior confidenza nella giustizia, verità, o importanza di ciò che nega o asserisce, Così Demostene nella prima delle sue Filippiche: » Starete voi dunque sempre quì neghittosi a chiedervi l' un l' altro: che vi » ha di nuovo? Qual più sorprendente novità di questa, che un uomo di Macedonia faccia guerra agli Ateniesi, e disponga degli affari di tutta la Grecia »? Così Cicerone nella prima delle sue Catilinarie: *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?* (1).

Non sempre però l' interrogazione è effetto di una forte passione; ella può spesse volte adoperarsi con proprietà anche quando l' oratore non abbia altra maggior commozione, fuor di quella che nasce dal tener dietro ad uno stretto e serio ragionamento, come: » Di questa verità chi può non esser » pienamente convinto?

---

(1) » E fino a quando abuserai tu, o « Catilina, della nostra sofferenza? »

II. L' *esclamazione* per lo contrario appartiene soltanto a' gagliardi movimenti dell' animo, alla sorpresa, alla maraviglia, al cordoglio, alla gioja, allo spavento, e simili. Così Enea parlando di Ettore, che gli era apparso tutto lacerato e sformato, esclama dolorosamente:

Hei mih! qualis erat! quantum mutatus ab illo Hectore! etc. Virg. Eneid. II. (1).

Perciò non dee mai usarsi questa figura, se non quando il calor della passione naturalmente ci faccia in essa prorompere, e quando l'importanza della cosa realmente la meriti.

III. L' *episonema* è un' esclamazione di meraviglia, colla quale rilevasi la stravaganza, o gravità, o grandezza di un soggetto dalle cose esposte antecedentemente. Così Virgilio dopo aver accennati i travagli sofferti da' Trojani pria di giugnere in Italia, conchiude:

Tantae molis erat Romanam condere gentem! (2)

E qui è chiaro che questa enfatica figura non deve usarsi che nelle cose di gran

---

(1) » Aimè! quel era! quanto ahimè! cangiato
Da quell' Ettore! ec.

(2) . . . . . . » Di tanta mole
» Fu il dar principio alla Romana gente!

momento, giacchè sarebbe ridicolo il dar gran peso a cose leggieri, o mostrar maraviglia di cose comuni.

VI. La *preghiera* appassionata si adopera principalmente nello stato di afflizione, di pressante bisogno, o di ardente desiderio, come è quella di Didone ad Enea disposto ad abbandonarla (Eneid. IV.):

Me ne fugis? Per ego has lacrymas, dextramque tuam te
(Quando aliud mihi jam miserae nihil ipsa reliqui)
Per connubia nostra, per inceptos hymenaeos,
Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quidquam
Dulce meum, miserere domus labentis, et istam,
Oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem (1).

V. L'*imprecazione* nasce dall'ira, dall'odio, dal desiderio delle vendetta, e consiste nell'augurare altrui quel male che uno vorrebbe, e non può fargli da se medesi-

---

(1) » E me tu fuggi? Ah no, per questo pianto
» Per le tua destra (giacchè a me null'altro,
» Misera! or più rimane), per le nozze
» Fra noi giurate, e il cominciato imene,
» Se alcun piacer da me, se grazia alcuna,
» Avesti mai, pietà di me ti prenda,
» E del mio regno; e se v'ha luogo a'preghi,
» Anco ti prego, un tal pensier ti spoglia.

mo. Tale è l'imprecazione della stessa Didone, poichè si fu accorta della partenza d'Enea:

Si tangere portus
Infandum caput, ac terris adnare necesse est;
Et si fata Jovis poscunt; hic terminus haeret:
At bello audacis populi vexatus, et armis,
Finibus extorris, complexu avulsus Iuli,
Auxilium imploret, videatque indigna suorum
Funera; nec cum se sub leges pacis iniquae
Tradiderit, regno, aut optata luce fruatur;
Sed cedat ante diem, mediaque inhumatus
arena (1).

VI. La *dubitazione* è l'espressione di un'agitazion violenta, la quale ci rende perplessi ed incerti di quello che abbiamo a dire o a fare. Tale da VIRGILIO è dipinto lo stato d'Enea, poichè da Mercurio ebbe ricevuto il comando di partir da Cartagine:

---

(1) . . . . » Se è pur mestieri
» Che quell'infando capo il porto attinga,
» E a terra approdi, se così di Giove
» Chiede il destin, s'è questo termin fisso:
» In guerra almen travagliato, e in armi
» Da popol fiero, da confini espulso,
» Svelto di Giulo ai dolci amplessi, ajuto
» Cerchi, e de' suoi vegga l'indegna strage;
» Nè quando pur si pieghi a pace iniqua,
» Il regno goda, o la bramata luce.
» Spento anzi tempo, ed insepolto ei giaccia,

Heu! quid dicat? quo nunc Reginam ambire furentem
Audeat affatu? quae prima exordia sumat (1)?

VII. La *correzione* è una figura, con cui un uomo vivamente investito del suo soggetto, dopo aver detto molto si rimprovera d'aver detto ancor poco, per aggiugnere qualche altra cosa di più. Così Cicerone percosso dall'indegnità, che Catilina si lasciasse impunito, dopo aver detto: *Hic tamen vivit*; si corregge: *Vivit? Immo vero in senatum venit* (2).

VIII. La *comunicazione* è una figura colla quale intimamente persuasi della rettitudine, o necessità, o convenienza delle nostre azioni, fingiamo di chiedere agli uditori consiglio intorno a quello che dobbiam fare, onde vie più obbligarli ad approvare quel che facciamo. Così Cicerone: *Nunc ego vos, Judices, consulo, quid mihi faciendum putetis* (3).

Di questa figura però non può usarsi fuorchè quando siam ben sicuri che non ci si possa consigliare altramente da quel che vogliamo.

---

(1) » Ahimè! che dire? con quali arti o modi
» Circonvenir l'infuriata amante,
» E d'onde incominciar?

(2) » Eppur costui vive. Vive? Anzi pur
» viene in senato ».

(3) » Or io a voi chieggo, o giudici, qual
» cosa a parer vostro io m'abbia a fare ».

IX. La *sospensione*; o *sostentazione* è quella, con cui altamente commossi da alcuna cosa o terribile, o atroce, o trista, o portentosa, mostriam ripugnanza ad esporla, e teniamo con ciò sospesi per qualche tempo gli animi degli uditori. Così Enea dovendo narrar i gemiti e le voci uscite dalla tomba di Polidoro, sospende il discorso colla parentesi « debbo io dirlo, o tacerlo? » (Eneid. III.)

Tertia sed postquam majori hastilia nisu
Aggredior, genibusque adversae obluctor arenae.
(Eloquor an sileam?) gemitus lacrymabilis imo
Auditur tumulo, et vox reddita fertur ad aures (1).

X. La *personificazione*, con greco nome *prosopopea*, consiste nel dar senso, vita, discorso alle cose inanimate. L'immaginazione naturalmente è portata ad animare ogni cosa, massimamente quando è riscaldata dalla passione. Ma tre gradi di personificazione convien distinguere.

Il 1. ed infimo grado è quello di ascri-

---

(1) » Ma quando il terzo arbusto con » più forza
» A sbarbicare imprendo, contro terra
» Le ginocchia puntando (il dico, o il taccio?)
» Un lagrimevol gemito dall' imo
» Fondo l'orecchio in questi accenti fiede.

vere agli oggetti inanimati alcuna delle qualità delle cose che han vita e senso, come quando dicesi, che i campi son *sitibondi*, che *ride* la terra, che l'ambizione *è inquieta*; che un male è *traditore* ec. Questo grado è sì leggiero, che da molti confondesi colla semplice metafora.

Il 2. grado è quando introduciamo gli oggetti inanimati ad operare nella maniera di quelli che han anima. Così Cicerone parlando dei casi in cui l'uccidere un altro è permesso dalle leggi, usa le seguenti parole: *Aliquando gladius ad occidendum hominem ab ipsis porrigitur legibus* (Orat. pro Milone); dove le leggi sono rappresentate, come se porgessero di propria mano la spada. Questo grado si usa ancor nella prosa, spezialmente ne' discorsi più caldi, ed enfatici, ma è assai più famigliare alla poesia, di cui anzi forma, per così dire, l'anima e la vita. Di tal natura è la personificazione introdotta da Milton nell'atto che Eva si fe' a gustare il frutto vietato.

» Ne sentio la terra
» L'alta ferita, e dall'interne sedi,
» Per entro a tutte l'opre sue Natura
» Sospirando mostrò segni di duolo.
Trad. del ROLLI lib. IX.

Il 3. e più alto grado di personificazione è quando gli oggetti inanimati sono introdotti non solamente a sentire ed ope-

rare, ma eziandio a parlare, o ad ascoltare i discorsi che lor s' indrizzano.

Questo grado conviene soltanto alle forti passioni. Imperocchè deé trovarsi l'animo nostro in uno stato di ben violenta commozione, ed essersi ben dipartito dalla consueta maniera del suo pensare, prima che possa personificare in tal modo un oggetto insensibile, da concepire che ascolti le nostre parole, e ci risponda.

Tutte le forti passioni però tendono a far uso di questa figura; imperocchè tutte cercano di sfogarsi; e quando trovare non possono altro oggetto, piuttosto che rimanere in silenzio, si sfogano coi boschi, coi monti, colle cose più insensate, spezialmente se alcuna di queste ha qualche connessione colle cause, o cogli oggetti, per cui l' anima è agitata. Così presso Cicerone un antico poeta: *O domus antiqua! heu quam dispari dominaris domino!* De offic. lib. 1. (1). Così Enea presso Virgilio dopo aver narrato il tradimento dell' avaro re di Tracia contro di Polidoro, esclama:

> *Quid non mortalia pectora cogis,*
> *Auri sacra fames!* (2).

---

(1) » Oh antica casa! ohimè da quanto » dissimil padrone sei tu dominata! «

(2) . . . . . . » A che non sforzi, » Dell' or fame esecranda, i cor mortali!

Così Eva presso Milton nel momento che è costretta ad abbandonar il paradiso terrestre, in tuon dolente così si sfoga (Parad. perd. lib. xi.) :

» Dunque lasciarti, Eden beato, io deggio ?
» Lasciar te suol natio, voi boschi, ed ombre,
» Degna stanza di Numi, ov' io sperai
» Di trar quieta, benchè mesta, l'ore
» Di questa, che riman vita, mortale ?
» Fiori, ch' io non vedrò più in altro suolo,
» Già mia visita prima in sul mattino,
» Ultima a sera, che dal nascer primo
» Amorosa nutrii, cui diede il nome,
» Chi al sole v'ergerà ? chi in ordin vario
» Dividerà vostre famiglie ? o il dolce
» Guiderà ad irrigarvi ambrosio fonte ?

XI. L'*apostrofe* è un discorso diretto a persona assente o estinta, come se fosse viva e presente. Tale è quella d' Enea (Eneid. lib. ii.).

Pereunt Hypanisque, Dimasque,
Confecti a sociis, nec te tua plurima, Pantheu,
Labentem pietas, nec Apollinis infula texit (1).

Molto minore sforzo d' immaginazione certamente richiede il suppor presente una

(1) . . . . » Da' socj stessi
» Cadon Dimante, ed Ipani confitti ;
» Nè te la molta tua pietade, o Panteo,
» Nè l'infula d'Apollo ohimè! difese.

persona lontana, che l'animare gli oggetti insensibili, e ragionare con essoloro. Tuttavia tanto l'apostrofe, quanto la personificazione sono soggette alla medesima regola, che debbon nascere per lo più dalla passione per esser naturali.

XII. La *visione* è quella figura, per cui nel riferire alcuna cosa passata o futura, usiamo il tempo presente, e descriviamo la cosa come se avvenisse sotto degli occhi nostri. Così Cicerone nella quarta Catilinaria. *Videor enim mihi hanc urbem videre, lucem orbis terrarum, atque arcem omnium gentium subito uno incendio concidentem; cerno animo sepulta in patria miseros, atque insepultos acervos civium; versatur mihi ante oculos adspectus Cethegi, et furor in vestra caede bacchantis* (1).

Questa maniera di descrivere suppone una specie d'entusiasmo, che porta il dicitore per certo modo fuor di se stesso, e quando sia bene eseguita, fa sopra all'uditore una viva impressione per quella specie di simpatia, con cui facilmente si de-

---

(1) » Perciocchè sembrami di mirare questa città, splendore del mondo, e rocca » di tutte le nazioni, da universale incendio » improvvisamente distrutta; in mio pensiero già veggo nella sepolta patria gli ammucchiati cadaveri de' miseri cittadini insepolti; stammi dianzi agli occhi l'aspetto di Cetego, che infuria, e gavazza nella vostra carnificina ».

stano e si comunicano le passioni e commozioni che veggiamo negli altri: simpatia ohe più o meno agisce anche in tutte le altre figure appassionate di cui abbiam parlato finora.

ARTICOLO II.

Delle figure di pensiero dettate dalla semplice immaginazione.

Queste si possono ridurre a nove principalmente, che sono la *comparazione*, l'*antitesi*, l'*ipotesi*, la *progressione*, la *preoccupazione*, la *proposta* e *risposta*, la *concessione*, la *preterizione*, e la *sermocinazione*.

I. La *comparazione*, o *similitudine* consiste nel paragonare un oggetto ad un altro che l'assomigli. Per esempio: « Le a» zioni de' grandi politici sono simili a que' » gran fiumi, di cui molti veggono il cor» so, e pochi conoscono la sorgente ».

Alcune similitudini servon per dar della cosa un'idea più chiara; per esempio: La » pazienza soverchiamente stancata divien » furore, in quella guisa, che l'aria o il » vapore troppo compresso scoppia con mag» gior impeto ».

Altre s'adoprano semplicemente per abbellirla, com'è quella d'Orazio (lib. IV. Od. II.).

Monte decurrens velut amnis, imbres
Quem super notas aluere ripas,

Fervet, immensusque ruit profundo
Pindarus ore (1).

Ogni maniera di componimento ammette le similitudini del primo genere; quelle del secondo son riservate a' componimenti più nobili, e spezialmente alla poesia.

La somiglianza, come si è detto, è il fondamento di questa figura. Non si dee però la somiglianza prendere nello stretto senso di una perfetta conformità. Possono talvolta due oggetti paragonarsi, comechè nell' esteriore apparenza non si somiglino, purchè convengano negli effetti che sulla mente producono. Ossian, per esempio, a descrivere una musica dolce e melanconica, così s' esprime:

» Qual la memoria de' passati beni,
» Che insiem gioconda e trista al cor ne giunge
» Tal di Carilo il suono era, ed il canto.

L' essenzial requisito di ogni similitudine si è che serva ad illustrar vie maggiormen-

---

(1) » Qual rapido torrente,
» Che per gran pioggia enfiato innalza l'onde
» Sopra le note sponde,
» E dai monti precipita fremente,
» Pindaro ferve, e di parlar con grande
» Vena si spande.
Trad. dell' Ab. Venini.

te l'oggetto, in grazia di cui s'introduce. Se questo è nobile e grande, ogni circoscostanza della similitudine dee tendere a magnificarlo vie più; se è leggiadro, dee renderlo più amabile; se terribile dee farlo più spaventoso.

Come la similitudine è il linguaggio dell' immaginazione soltanto, non delle passioni; così nelle forti passioni deve interamente schivarsi. Una mente turbata da violenta commozione non ha agio d'andar in traccia degli oggetti che s'assomigliano; ella sta fissa sopra di quello che si è di lei impadronito, e vi signoreggia. Le espressioni metaforiche permetter si possono in questi casi; ma la pompa e solennità d'una formale similitudine alla passione è sempre sconveniente.

Perchè poi le similitudini sieno pregevoli debbono esser tolte da oggetti che non sieno nè troppo lontani, sicchè la somiglianza non si ravvisi bastantemente, nè troppo vicini, sicchè rappresentino la stessa cosa. Dee schivarsi oltreciò di prenderle da oggetti o troppo umili e bassi, nel che è stato tacciato qualche volta anche Omero, o troppo triti e comuni, nel che peccano quei che van di continuo ripetendo le similitudini già mille volte usate da altri, come quelle del lione, della tigre, del torrente, della tempesta ec. La similitudine per esser bella deve avere qualche aria di novità che dolcemente sorprenda ed intertenga l'immaginazione.

II. Come la comparazione è fondata sopra la somiglianza; così l' *antitesi* sopra il contrasto, o l'opposizione di due oggetti. Il contrasto fa sempre che i contrapposti oggetti si dieno maggior risalto scambievolmente, come quando si contrappone il bianco al nero. Quindi l' antitesi può in molte occasioni utilmente impiegarsi a rinforzare l'impressione che bramiamo produrre. Così Cicerone per mostrar maggiormente l' improbabilità che Milone avesse in quel tempo disegno d' uccider Clodio, mentre avea trasandato innanzi occasioni assai più favorevoli, dice: *Quem igitur cum omnium gratia interficere noluit, hunc voluit cum aliquorum querela? Quem jure, quem loco, quem tempore, quem impune non est ausus, hunc injuria, iniquo loco, alieno tempore, periculo capitis non dubitavit occidere* (1)?

Affine di render l' antitesi più compiuta, giova sempre, come altrove si è già accennato (sez. I. cap. VI.), che le parole ed i membri della sentenza sieno, come

---

(1) » Colui dunque, che uccider non volle » prima con approvazione di tutti, il volle » poi con lagnanza d' alcuni? Quello cui ammazzar non osò, potendolo con diritto, a » luogo e tempo opportuno, e impunemente, non dubitò poi di trafiggerlo con ingiustizia; in un luogo svantaggioso, in tempo contrario, e con pericolo della vita? »

in quest' esempio similmente costrutti, e fra loro corrispondenti.

E' però da avvertire, che il frequente uso delle antitesi, spezialmente quando l'opposizione delle parole sia troppo ricercata, suol rendere lo stile affettato, stentato e nojoso. Può reggere acconciamente, quando sia sola, una sentenza, siccome questa di Seneca: *Si quem volueris esse divitem, non est quod augeas divitias, sed minuas cupiditates* (1); o quest' altra pur del medesimo: *Si ad naturam vives, nunquam eris pauper: si ad opinionem, numquam dives* (2). Ma quando una lunga serie di tai sentenze l' una all' altra succede, quando in un autore questa diventa la consueta maniera d' esprimersi, il suo stile divien vizioso: e Seneca per questo appunto assai spesso e meritamente fu censurato, come il sono del pari tutti i suoi imitatori.

III. L'*ipotiposi* è la descrizione di una cosa, o di un fatto, espressa con tai colori e tale vivacità, che sembri di vederla piuttosto che di leggerla o di udirla. Di questa infiniti esempi abbiamo negli storici, negli oratori, e ne' poeti. Ma noi

---

(1) » Se vuoi che altri sia ricco non dei » già accrescergli le ricchezze; ma scemar» gli le cupidigie ».

(2) » Se vivrai a norma della natura, » non sarai mai povero, se a norma dell' » opinione, mai ricco ».

ci serbiamo a parlarne più lungamente, ove tratteremo dello stil descrittivo nella III. parte.

IV. La *progressione*, che *climax*, o scala fu già appellata da' Greci; è il salire gradualmente da una circostanza ad un' altra maggiore, finchè la cosa sia portata al suo colmo. Il comune esempio, che se ne reca, è il celebre passo di Cicerone: *Facinus est vincere civem romanum; scelus verberare; prope parricidium necare; quid dicam in crucem tollere* (1)?

Nell' Epilogo principalmente, ossia nella ricapitolazione di un discorso, il dispor gli argomenti con una progressione che vada sempre crescendo, suol avere sull'animo degli uditori grandissima forza.

V. La *preoccupazione* è una figura, con cui si previene una obbiezione, o una domanda che ci potrebbe esser fatta, e vi si risponde, come nel Tasso:

» Tu che ardito fin qui ti sei condotto:
» Onde speri nutrir cavalli, e fanti?
» Dirai: L'armata in mar cura ne prende,
» Dai venti dunque il viver tuo dipende.

VI. A questa assomigliasi in gran parte la *proposta* e *risposta*, che da' Latini era

(1) » E' delitto il legare un cittadino romano; scelleraggine il flagellarlo; quasi parricidio l'ucciderlo; e che dirò io del crocifiggerlo? »

chiamato *subjectio*, e che consiste in una interrogazione fatta da noi medesimi, a cui noi medesimi tosto rispondiamo. Questa figura è d'assai giovamento, massime nelle istruzioni, come in ORAZIO (Ep. I.):

Fervet avaritia, miseraque cupidine pectus?
Sunt verba et voces, quibus hunc lenire dolorem
Possis, et magnam morbi depellere partem.
Laudis amore tumes? Sunt certa piacula, quae te
Ter purè lecto poterunt recreare libello (1):

VII. La *concessione* è una figura colla quale spontaneamente concediamo agli avversarj alcuna cosa per ottenere con più efficacia, o ritenere con più diritto il restante. Così CICERONE parlando de'Greci: *Tribuo illis litteras; do multorum artium disciplinam etc.: testimoniorum religionem, et fidem nunquam ista natio coluit* (2).

VIII. La *preterizione* consiste nel fingere

---

(1) » Ferve il cor d'avarizia, e ingorda brama?
» Detti, e ricordi avrai, con che tal doglia
» Scemare, e il morbo anco sgombrare in parte.
» Ti gonfia amor di lode? Ad espiarti
» Varrà letto tre volte un libriccino
» Con mente pura.

(2) » Consento loro l'eccellenza nelle lettere; concedo la perizia in molte arti etc.: ma » la religione e la fede de' testimonj non è » stata da cotesta nazione mai coltivata ».

di voler tralasciare quello che appunto allora più espressamente si dice, come nell' accusa di Venere contro Giunone (Eneid. x.):

Quid repetam exustas ericino in littore classes?
Quid tempestatum Regem, ventosque furentes
Aeolia excitos, aut actam nubibus Irim (1)?

IX. La *sermocinazione* è un discorso che si suppone che altri tenga, o che gli si appropria. Così CICERONE a favore di Quinzio. *Qui inter tot annos ne appellarit quidem Quinctium, cum potestas esset agendi quotidie etc. is non hoc palam dicit: Mihi si quid deberetur, peterem, atque adeo jampridem abstulissem* (2)? E a favore di Sesto Roscio: *Cum hoc modo accusas, Eruci, nonne hoc palam dicis: Ego quid acceperim scio, quid dicam nescio* (3)?

---

(1) . . . » A che membrar degg' io
» Sull' ericina spiaggia i legni adusti?
» Il Re delle tempeste, e i fieri venti
» D' Eolia tratti? Iri dal ciel spedita?

(2) » Chi in tanti anni non ha nemmeno » citato Quinzio, potendol fare ogni giorno » etc. non dice egli palesemente: Se alcuna » cosa mi si dovesse, la chiederei, anzi da » gran tempo già l' avrei tolta »?

(3) » Quando accusi a questo modo, o » Erucio, non dici tu apertamente: So » quel che ho ricevuto; quel che mi dica » non so »?

CAPO IV.

Riflessioni generali sopra l'uso del linguaggio figurato.

Convien qui ripetere in 1. luogo quel che si è già accennato al principio di questa sezione, che nè tutto il bello, nè il bello primario del comporre dipende dalle figure. Alcuni de' più sublimi o più patetici tratti de' più ammirati scrittori, così nella prosa come nel verso, sono espressi col più semplice stile senza veruna figura, di che abbiam recato alcuni esempi: e per lo contrario può uno scritto abbondare di questi ornamenti studiati, e nondimeno esser privo affatto di merito. Senza parlare per ora del sentimento e del pensiero, che costituisce il reale e costante merito di ciascun'opera, se lo stile è stentato e affettato, se è mancante di chiarezza e precisione, o di facilità o fluidità; tutte le figure che impiegare si possono, mai nol renderanno pregevole.

In 2. luogo le figure, per esser belle, debbono sempre nascere naturalmente dal soggetto che trattasi. Abbiam detto innanzi che tutte esprimono il linguaggio o dell' immaginazione o delle passioni: in conseguenza allor solamente son belle, quando dalla fantasia o dalla passione vengono suggerite. Debbono presentarsi spontaneamente, derivare da una mente riscaldata dall' oggetto che la riempie: nè si

dee mai interrompere il corso de' pensieri per andar in traccia delle figure. Se questi si cercano a sangue freddo, e s' applicano come ornamenti posticci, non possono fare che miserabil comparsa, come chi ad un rozzo vestimento, per usare la frase di Orazio, applicasse qua e là pezzolini di porpora (1). Un uom d'ingegno concepisce prima vivamente il soggetto che vuol presentare; la sua immaginazione n'è tutta piena; la passione vi si aggiugne; e queste per se medesime s'esprimono allora in quel figurato linguaggio, che loro è proprio, e usar sogliono naturalmente.

E' però in 3. luogo da avvertire, che anche quando le figure sono dettate dall' immaginazione e dalla passione, non debbono tuttavia esser troppo frequenti. Allorchè sono soverchiamente affollate, il leggitore, o uditore n'è sopraffatto e nojato. Un tempestare continuo di veementi figure, un continuo ammasso di tropi che s'innalzin l'un l'altro, riesce non meno stucchevole, che il discorso più languido e freddo. Una saggia moderazione ed un'accorta varietà così in questo è necessaria, come in tutte le altre cose. » Intorno al-
» le figure, che proprie sono per se me-

---

(1) *Purpureus late qui splendeat unus et alter Assuitur pannus.* De Arte poëtica.
» Un pezzo, o un altro di purpureo panno,
» Che da lungi risplenda, invan s'appicca.

» desime aggiugnerò brevemente (dice
» Quintiliano chiudendo il suo trattato
» delle figure) che, siccome adornano il
» discorso opportunamente introdotte, co-
» sì sono inettissime, allorchè si profon-
» dono senza misura. Sonovi di quelli che
» trascurando la gravità de' pensieri e la
» robustezza delle sentenze, se mai riesco-
» no ad acconciar delle vane parole in que-
» ste fogge, credonsi artefici sommi, e per-
» ciò non tralasciano d'accozzarle; nè veg-
» gono che l'andar in traccia di parole sen-
» za senso è così ridicolo, come cercar il
» portamento ed il gesto senza del corpo.
» Anche quelle che rettamente son fatte non
» debbon troppo addensarsi. Convien in
» prima sapere ciò che richiede ogni luogo,
» ogni tempo, ogni persona ec. (1)».

---

(1) *Ego illud de iis figuris, quae vere fiunt, adjiciam breviter, sicut ornant orationem opportunè positae, ita ineptissimas esse, cum immodicè petuntur. Sunt qui neglecto rerum pondere, et viribus sententiarum, si vel inania verba in hos modos depravarunt, summos se judicant artifices, ideoque non desinunt eas nectere, quas sine sententia sectari tam est ridiculum, quam quaerere habitum, gestumque sine corpore. Ne hae quidem quae recte fiunt densandae sunt nimis. Sciendum in primis quid quisque postulet locus, quid persona, quid tempus etc.*

SEZIONE III.

Dei diversi caratteri dello stile.

Abbiamo detto a principio che lo stile è quella maniera che un uomo adopera ad esprimere colle parole i suoi pensieri.

Non è da intendersi però che ciascuno in ogni componimento adoperi sempre, o adoprar debba precisamente la stessa maniera. Perciocchè ogni soggetto vuol essere maneggiato con uno stile diverso; nè un dialogo, una lettera, un racconto ammetterà il medesimo stile che un panegirico, una declamazione, un'invettiva. Anzi le parti diverse di un medesimo componimento richieggono spesse volte un diverso stile; nè certamente la perorazione in un'aringa, o in una predica si scriverà allo stesso modo che la narrazione, o la parte istruttiva.

Ma nondimeno ogni autore originale, malgrado la varietà de' componimenti, ha sempre nel suo stile un qualche carattere dominante, che lo distingue da tutti gli altri. Le orazioni di Tito Livio, a cagion d' esempio, assai differiscono, come pure conveniva, dal rimanente della sua storia; e lo stesso è rispetto a quelle di Tacito. Ciò non ostante nelle orazioni e di Livio e di Tacito noi possiam chiaramente scoprire la distinta maniera di ciascuno di questi due storici: la magnifica pie-

nezza dell'uno, e la sentenziosa concisione dell'altro.

Come i più celebri pittori si conoscono dalla mano, così i migliori scrittori si distinguono in tutte le loro opere dal loro stile, e dalla loro particolare maniera. Quindi è che ciascuno, il quale ami di acquistare la riputazione di scrittore lodevole, dee procurar di formarsi uno stile conveniente bensì alle diverse materie e a' diversi componimenti, ma suo proprio, non modellato servilmente sull' imitazione degli altri.

Tre generali caratteri dello stilo distingue Dionigi d' Alicarnasso, l'*austero*, il *florido*, ed il *mezzano*. Per austero intende uno stile che abbia forza e fermezza senza cura di dolcezza e di ornamenti; e ad esempio di questo cita *Pindaro ed Eschilo* fra i poeti; *Tucidide* fra i prosatori. Per florido intende uno stile ornato, scorrevole e dolce; e ne reca ad esempio *Esiodo*, *Saffo*, *Anacreonte*, *Euripide*, e principalmente *Isocrate*. Stil mezzano da lui si chiama quel che sta in mezzo a questi due, e comprende le bellezze dell'uno e dell' altro, nella qual classe egli pone *Omero* e *Sofocle* in poesia, e nella prosa *Erodoto*, *Demostene*, *Platone*, ed *Aristotile*, il qual ultimo però non s'intende come da lui si mette nella classe medesima con *Platone*, essendo il loro stile tanto diverso.

Cicerone e Quintiliano fanno anch' essi dello stile una triplice divisione, sebbe-

ne sotto altre qualità; e la loro divisione è stata poi seguita dalla più parte degli scrittori di rettorica, che son venuti in appresso. L'uno da essi chiamasi stile *semplice*, *tenue*, o *sottile*, l'altro *grave*, o *veemente*, il terzo *medio*, o *temperato*.

Ma queste divisioni, e le spiegazioni ch' essi ne danno, sono sì vaghe e generali, che per formarsi una vera idea dello stile, poco vantaggio possiam ricavarne. Noi cercheremo adunque di scendere un po' più al particolare, e tratteremo distintamente di ciò che costituisce 1. i diversi caratteri dello stile *diffuso* o *conciso*, *debole* o *robusto*; 2. i diversi gradi del *secco* o *piano*, *nitido* o *elegante* o *florido*; 3. le differenze del *semplice* e dell' affettato.

CAPO I.

Dello stile diffuso o conciso, debole o robusto.

Dallo stendere che fa un autore più o men largamente i suoi pensieri nasce la distinzione dello stile *diffuso* o *conciso*.

Uno scrittore *conciso* stringe i pensieri suoi nel minore possibil numero di parole; cerca di non impiegar se non quelle che sono più espressive; stralcia, come ridondante, ogni frase che non aggiunge al senso veruna cosa importante. Non rifiuta contuttociò gli ornamenti; può, anzi deve esser vivo e figurato: ma i suoi orna-

menti hanno di mira non tanto la grazia, quanto la forza. Non offre mai lo stesso pensiero due volte; cerca di collocarlo in quel lume che gli sembra più acconcio, ma in quel solo, e non più. Le sue sentenze sono disposte in maniera compatta ed energica piuttosto che sonora e armoniosa. Egli studia in esse la precisione, e cerca per lo più di suggerire all' immaginazione del leggitore più di quello che esprime.

Uno scrittore *diffuso* all' incontro espone i suoi pensieri compiutamente; li colloca in molti lumi diversi; ed offre al leggitore ogni possibile ajuto, perchè pienamente gl' intenda. Non si dà molta briga di esprimerli la prima volta con tutta la loro forza, perchè vuol ripeterne l' impressione, e si propone di supplir colla copia a quanto manca nella robustezza. Gli scrittori di questo carattere generalmente amano la magnificenza e le amplificazioni. I lor periodi sono naturalmente più lunghi, ed ammettono ogni specie di ornamenti.

Ciascuna di queste maniere usata entro certi confini ha il suo particolar vantaggio; e ciascuna divien viziosa, quand' è portata agli estremi. Una eccessiva concisione diventa spezzata ed oscura, e facilmente conduce ad uno stil concettoso ed epigrammatico. L' eccessiva diffusione diviene debole e languida, e stanca il leggitore o uditore. Il più celebre modello

della concisione portata fin dove la proprietà può permetterlo, e qualche volta anche al di là, è Tacito nella sua storia: di una bella e magnifica diffusione Cicerone è senza dubbio il più illustre esempio che possa arrecarsi.

Per giudicare quando convenga l' una o l' altra maniera, dobbiamo prender per norma la stessa natura del componimento. I discorsi che debbonsi recitare, generalmente vogliono uno stile più copioso, che i libri destinati per esser letti. Allorchè il senso dee tutto raccogliersi dalla bocca del dicitore, senza il vantaggio, che offron gli scritti, di poter fermarsi a talento, e rivedere quello che sembra oscuro, la troppa concisione dee sempre schivarsi. Non si ha mai a presumere soverchiamente della pronta intelligenza dell' uditore; ma regolare lo stile in maniera che il comune degli uomini seguir ci possa agevolmente e senza sforzo. Dee però schifarsi al tempo stesso quel grado di prolissità che rende lo stile languido e stucchevole: il che avviene principalmente, quando troppo si replichino e si presentino in troppi diversi aspetti gli stessi pensieri.

Nelle composizioni scritte un certo grado di concisione assai giova. Il componimento riesce più vivo, attrae maggiormente l'attenzione, fa impressione più forte, e alletta la mente del leggitore col fornire maggior esercizio a' suoi proprj pensieri.

Nelle descrizioni molti suppongono, che un autore possa dilungarsi con più sicurezza, che in altra cosa, e che per mezzo d'uno stil pieno e diffuso possa renderle vie più ricche ed espressive; ma egli è un errore. Le descrizioni, quando si voglion vive ed animate, debbon anzi esser concise: ogni parola ridondante, ogni circostanza superflua le ingombra, le sfibra, le indebolisce: la loro forza e vivacità dipende più dalla scelta felice di una o due circostanze atte a ferire gagliardamente, che dalla loro moltiplicità.

Chi parla alle passioni dee similmente essere piuttosto conciso che diffuso. In queste la prolissità è pericolosa, perchè è difficile il mantener lungo tempo il calore conveniente. Il cuore e la fantasia corrono velocemente, e quando son messi in moto, suppliscono molte cose per se medesimi con molto maggior vantaggio di quello che l'autore produr potrebbe col dichiararle o ripetere soverchiamente.

Il caso è diverso quando si parla all'intelletto, siccome avviene in tutte le materie di ragionamento, di spiegazione, d'istruzione. Quì è da preferire una maniera più libera e diffusa; perciocchè l'intelletto va più posatamente, ed ha maggior bisogno di guida.

Le narrazioni storiche possono esser belle tanto nello stile conciso, quanto nel diffuso secondo il genio dello scrittore. Erodoto e Livio son diffusi: Tucidide e

Salustio son concisi; e tutti nondimeno assai pregevoli.

Si è accennato di sopra, che lo stile diffuso inclina di più a' lunghi periodi, ed il conciso alle brevi sentenze. Non dee però da questo inferirsi che i lunghi o corti periodi sieno interamente caratteristici dell' una o dell' altra maniera. Può uno scritto esser tutto in brevi sentenze, ed essere contuttociò estremamente diffuso, qualora pochi pensieri in ciascuna di queste sentenze sieno compresi. Seneca n' è un chiaro esempio. Per la brevità, e minutezza de' suoi periodi ei può parere conciso; ma è ben lontano dall' esser tale, trasformando egli in mille maniere lo stesso pensiero, e cercando di renderlo nuovo solo col dargli un nuovo aspetto.

L' effetto immediato delle brevi sentenze è di render lo stile pronto e vivace: coi rapidi successivi impulsi ch' ei dà alla mente, la tiene desta, e rende il componimento più spiritoso. I lunghi periodi all' incontro sono gravi e posati; ma, alla maniera di tutte le cose gravi, córron pericolo di divenire pesanti. Un' accorta mescolanza di lunghi e brevi periodi è quella che si richiede, come è già stato accennato al cap. 3. della I. sezione, quando si voglia sostenere insiememente la maestà e la vivezza, piegando poi ora agli uni, ora agli altri, secondo che l'una o l'altra qualità dee predominare.

Il *robusto* ed il *debole* generalmente ri-

guardansi come caratteri dello stile corrispondenti al conciso diffuso, e spesse volte di fatto pur coincidono. Gli scrittori diffusi, per la più parte, han qualche grado di debolezza; e gli scrittori robusti generalmente inclinan di più alle espressioni concise. Questo però non si verifica sempre esattamente; e v' ha di quelli che in mezzo ad uno stile ampio e ripieno, han mantenuto un alto grado di forza.

Il vero fondamento dello stil debole o robusto è riposto ne' pensieri. Se l' autore concepisce fortemente l' oggetto, saprà esporlo con energia; ma se egli ne ha soltanto un' apprensione indistinta, se le sue idee son fluttuanti ed incerte, se non ha ben fermo in se medesimo il concetto che vuol esprimere, chiari segni di ciò appariranno nel suo stile. Vi si troveranno epiteti inutili, e parole insignificanti; le espressioni saranno vaghe e generali; la costruzione debole e confusa: concepiremo qualche cosa di ciò ch' egli intende, ma il concepiremo oscuramente. Laddove uno scrittore robusto, usi egli uno stile diffuso o conciso, una forte impressione ognor desta de' suoi sentimenti; piena avendo egli del suo soggetto la mente, espressive rende tutte le sue parole; ogni frase, ogni figura che adopera, tende ad avvivare e perfezionar maggiormente la pittura che vuol presentarci.

Ogni autore in ogni componimento dee studiare di esprimersi con qualche forza;

e a misura che si accosta al debole, divien cattivo scrittore. Non si richiede però in ogni componimento lo stesso grado di robustezza. Quanto più grave ed importante è il soggetto, tanto maggior forza dee predominar nello stile. Quindi nella storia, nella filosofia, ne' ragionamenti solenni richiedesi più che altrove.

Lo stil robusto arriva in alcune occasioni ad un grado, in cui merita piuttosto il titolo di *veemente*. Egli ha un impeto suo particolare, è uno stile pien di fuoco, è il linguaggio d'un uomo di cui l'immaginazione e le passioni son fortemente avvivate, e che perciò trascura le minori grazie, e si spinge avanti colla rapidità e pienezza di un torrente. Questo appartiene ai più alti generi dell'oratoria, e s'aspetta piuttosto da un uomo che parla, che da uno che scrive. Le orazioni di Demostene forniscono un pieno e perfetto esempio di questa specie di stile.

Come però ogni qualità dello stile ha il suo estremo vizioso, così è ancor della robustezza. Il troppo studio di questa, e la non curanza delle altre qualità conduce sovente lo scrittore ad una maniera aspra e dura. L'asprezza nasce dalle parole inusitate, dalle forzate inversioni, e dalla troppo negligenza della dolcezza e fluidità. Non mancan di quelli che affettano a bello studio la durezza per comparire robusti. Ma se non è robusto il pensiero, la durezza dello stile non fa che renderlo vie più ingrato.

CAPO II.

Delle differenze che distinguono lo stile secco, piano, nitido, elegante e florido.

Fin qui abbiam considerato quei caratteri dello stile che riguardano l'espressione de' sentimenti: or prenderemo a considerarlo sotto d'un altro aspetto relativo a' diversi gradi di ornamento che può ricevere. Qui lo stile de' varj autori sembra procedere colla seguente graduazione: *secco*, *piano*, *nitido*, *elegante*, e *florido*.

La maniera *secca* esclude ogni ornamento. Paga di farsi intendere, non brigasi di piacere nè all'immaginazione nè all'orecchio. Non è però tollerabile, che nelle cose didattiche, ossia d'istruzione; ed ivi pure, affinchè soffrire si possa, gran peso e solidità si richiede nella materia, e massima perspicuità nel linguaggio. Aristotile è un continuo esempio dello stil secco; nè v'ha forse autore, che abbia cercato di dar maggiore istruzione senza il minimo ornamento. Non è però così fatta maniera da imitarsi; poichè sebbene la bontà della materia possa compensare l'aridità dello stile; nondimeno questa è per se stessa un difetto, siccome quella che stanca l'attenzione, e in modo troppo svantaggioso trasmette a chi legge o ascolta i sentimenti dell'autore.

Uno stil *piano* s' alza d'un grado sopra

del secco. Uno scrittore di questo carattere impiega pochi ornamenti, e s' occupa quasi interamente intorno alla sostanza ed al senso. Nel suo linguaggio però, oltre alla chiarezza, cerca egli la purità, la proprietà, la precisione, che formano un grado assai ragguardevole della bellezza. Anche la vivacità e la forza possono combinarsi collo stil piano; e perciò uno scrittore di questa fatta può riuscire bastantemente piacevole.

Lo stil *nitido* è quello che viene appresso; e quì cominciano ad aver luogo proprio gli ornamenti: non quelli però del genere più elevato o più brillante. Uno scrittore di questo carattere dà a divedere che le bellezze del linguaggio formano un oggetto della sua attenzione; ma che questa però è diretta piuttosto alla scelta delle parole, e alla graziosa lor collocazione, che ad alcun alto sforzo d' immaginazione o d' eloquenza. Le sue sentenze son sempre limpide, o sgombre d'ogni parola superflua, sono d' una moderata lunghezza, piegando piuttosto alla brevità che all' amplificazione, e chiudonsi con proprietà e con cadenze variate, ma senza studiata armonia. Le sue figure, se ne adopera, son brevi e corrette, piuttosto che ardite e focose. Uno stile di questa natura, anche da uno scrittore che non abbia gran forza di fantasia e d' ingegno, può ottenersi colla sola industria, e colla diligente attenzione alle regole dello scrivere, ed è uno stile

sempre aggradevole. Esso imprime a' nostri componimenti un carattere di moderata elevazione, e porta un grado di ornamento che può convenirsi ad ogni soggetto. Una lettera famigliare, ed anche un' allegazione forense sopra il soggetto più arido si può scrivere con nitidezza; un discorso poi, una dissertazione, un trattato qualunque esposto con nitido stile, sempre si leggerà con piacere.

L'*eleganza* esprime un più alto grado di ornamento, che la sola nitidezza; ed è il termine che si applica allo stile, quando possiede tutti i pregi dell' ornamento, senza alcun eccesso o difetto. Da quanto si è ragionato fin qui agevolmente s'intenderà, che l'eleganza perfetta richiede somma perspicuità, esatta purità, e proprietà nella scelta delle parole, e molta cura e destrezza nell' armonica lor disposizione; richiede inoltre, che vi si spargan le grazie dell' immaginazione, per quanto il soggetto può comportarle; e vi si aggiunga lo splendore del linguaggio figurato impiegato opportunamente. In una parola, elegante scrittore è quello che piace alla fantasia e all' orecchio mentre istruisce l'intelletto, e che offre le sue idee vestite di tutte le bellezze dell' espressione, ma senza leziosaggini o caricature.

Quando gli ornamenti applicati allo stile son troppo ricchi e sfarzosi, quando ritornano troppo spesso, e ci percuotono a guisa di abbagliante riverbero, ciò forma

quello che chiamasi stile *florido* o *lussureggiante*; termine che significa eccesso di ornamento. Ciò in parte può esser perdonabile in un giovane compositore (1); ma non si può già tollerare negli scrittori d'età più adulta. Esigesi in questi, che il giudizio maturandosi castighi l'immaginazione, e rigetti come giovanili tutti quegli ornamenti che son ridondanti, sconvenevoli al soggetto, o non conducenti ad illustrarlo. Niente è disprezzabile, che quel falso splendore che alcuni scrittori affettano perpetuamente. Veggiamo in essoloro un lusso continuo di parole ricercate, di frasi insolite, d'immagini stravaganti; un faticoso sforzo per sollevarsi ad una sublimità di comporre, di cui si son essi formata una qualche idea vaga; ma non avendo poi lena per arrivarvi, s'industriano di supplire con espressioni poetiche, con fredde esclamazioni, con figure comuni, e con tutto quello che ha apparenza di magnificenza e di pompa. Non sanno questi scrittori che la so-

---

(1) Il motivo per cui questo ad un giovane può perdonarsi, è così espresso da QUINTILIANO: *Volo se efferat in adolescente foecunditas: multum inde decoquent anni, multum ratio limabit, aliquid velut usu ipso deteretur, sit modo unde excidi possit quid et exculpi. -- Audeat haec aetas plura, et inveniat, et inventis gaudeat; sint licet illa non satis sicca, et severa. Facile remedium est ubertatis: sterilia nullo labore vincuntur.*

la sobrietà negli ornamenti è un gran segreto per renderli piacevoli, e che senza un fermo fondamento di buon senso e di sodi pensieri il più florido stile non-è che una puerile impostura. Contro questo affettato e frivolo uso de'soverchi ornamenti, che presso alcuni sembra venuto di moda, non si può mai declamare abbastanza, nè abbastanza desiderare che in sua vece introducasi il gusto di un pensare più sodo, e di una maschia semplicità nello stile.

CAPO III.

Dello stile semplice, o affettato.

La semplicità, applicata allo scrivere, è termine frequentemente usato, ma, come gli altri termini di simil genere, usato per lo più vagamente e senza precisione.

In quattro diversi significati prendesi questo termine. Il 1. è la semplicità della composizione opposta alla troppo varietà delle parti. A questa si riferisce il precetto d'Orazio nell'arte poetica:

» Ogni cosa esser dee semplice ed una (1)

Tale è la semplicità nella condotta d'una tragedia, differente da quelle che han doppio intreccio, o accidenti che s'incrocicchia-

---

(1) *Denique sit quovis simplex dumtaxat et unum.*

no, la semplicità dell'Iliade e dell'Eneide opposta alle soverchie digressioni di *Lucano*; la semplicità della greca architettura contraria all'irregolare varietà della gotica. In questo senso la semplicità è lo stesso che l'unità.

Il 2. senso è la semplicità del pensiero, opposta al soverchio raffinamento. Semplici pensieri son quelli che nascono naturalmente, quei che l'occasione e il soggetto suggerisce senza cercarli, e che appena accennati sono agevolmente da tutti intesi. Il raffinamento per lo contrario significa un corso di pensieri meno ovvii e naturali, che particolare ingegno richieggono per seguitarli, e che dentro a certi confini son belli, ma, ove sian portati troppo oltre, divengono oscuri, e disgustano per l'apparenza di essere soverchiamente ricercati. Così i pensieri di Cicerone sono semplici e naturali, quelli di Seneca sono troppo studiati e raffinati. La semplicità in questi due sensi non ha propriamente relazione allo stile.

V'ha un 3. senso della semplicità, che si riferisce allo stile, e si oppone al soverchio ornamento e sfoggio del dire; e in questo senso da Cicerone, e Quintiliano vien presa, ove essi distinguono il *simplex genus dicendi* dal *tenue* e dal *sublime*. Lo stil semplice in questo significato coincide collo stil piano e nitido del quale abbiamo già detto innanzi.

Ma v'ha un 4. senso della semplicità,

che pur riguarda lo stile, non però circa ai gradi di ornamento che adopriamo, ma circa alla facile e naturale maniera, con cui esprimiamo i nostri pensieri. In questo senso la semplicità è compatibile col più alto ornamento. Omero, a cagione d'esempio, possiede questa semplicità nella massima perfezione; e contuttociò niun autore è più copioso di ornamenti e di bellezze. Questa semplicità si oppone non già al favellare adorno, ma all'affettato, ossia a quello in cui troppo studio apparisca; e una tale semplicità è uno de' pregi più essenziali e più distinti.

Uno scrittor semplice si esprime in tal modo, che ognuno s'avvisa di poter fare lo stesso. Orazio così il descrive;

Ut sibi quivis
Speret idem, sudet multum, frustraque laboret Ausus idem (1).

Nón si veggono nelle sue espressioni indizj d'arte; sembran esse il proprio linguaggio della natura; scorgesi nello stile non lo scrittore, e il suo lavoro; ma l'uomo nel suo proprio carattere naturale. Può esser ricco nelle espressioni, può essere pieno di figure e d'immagini; ma queste nascono senza sforzo; ed egli mostra di scri-

---

(1) » Sicchè di far lo stesso ognun s'affidi;
» Ma sudi molto, e s'affatichi indarno
» Lo stesso osando.

vere in questo modo non per effetto di studio, ma perchè è la sua più naturale maniera d'esprimersi. A questo carattere di stile un certo grado di negligenza pur non disdice, anzi gli dà maggior grazia; poichè la troppo minuta attenzione alle parole non è di suo costume. » Abbia egli, dice » CICERONE nell'Oratore, un non so che di » molle, e che indichi la non ingrata ne» gligenza d'un uomo occupato più intor» no alle cose che alle parole (1) «. E però da guardarsi, che questa negligenza non sia soverchia, e che per fuggir l'affettazione non si cada nel basso, nel debole, nel triviale.

Il più alto grado di questa semplicità è espresso nel termine francese *navete*, a cui la nostra lingua non ha voce appieno corrispondente; ma *ingenuità* è forse quella che più vi si accosta. Ella consiste in una certa specie di candore e di schietta apertura d'animo, che si palesa senz'arte, senza studio, e senza velo, come detta la natura medesima. Di questa un chiaro esempio abbiamo, toltine alcuni tratti, nell'Aminta del TASSO, ed in altre poesie pastorali.

Quanto alla semplicità presa in genere dobbiamo osservare che gli antichi originali scrittori sono in essa quasi sempre i più

---

(1) *Habeat ille molle quiddam, et quod indicet non ingratam negligentiam hominis de re magis, quam de verbo laborantis.*

eccellenti. Ciò viene dalla ragione apertissima, ch' essi scrivevano secondo il dettame del genio lor naturale, nè si fermavano sopra le opere e gli artificj degli altri, che guidano bene spesso all' affettazione. Perciò fra i greci scrittori abbiam maggiori modelli di bella semplicità, che non fra i latini. *Omero*, *Esiodo*, *Anacreonte*, *Teocrito*, *Erodoto*, *Senofonte* per essa molto distinguonsi. Fra i latini però abbiam pur alcuni di questo carattere, particolarmente *Terenzio*, *Fedro*, *Cornelio Nipote*, e *Giulio Cesare*. Nè gl' italiani pure ne mancano; e tali sono massimamente i più antichi *Dante*, e *Petrarca*, indi *Angiolo Poliziano*, *Pandolfini*, *Giusto de' Conti*, poi il *Tasso* nell' Aminta, il *Chiabrera* nelle anacreontiche, *Baldi*, e *Rota* nell' egloghe ec.

CAPO JV.

Istradamento alla formazinne d' uno stile convenevole.

Il determinare qual sia precisamente la migliore fra le diverse maniere di scrivere non è cosa facile, e nemmen necessaria. Lo stile è un campo, che ammette grande estensione: le sue qualità possono essere differenti in diversi autori, e nondimeno essere tutte belle. Dee quì lasciarsi all' ingegno la libera facoltà per quella particolar determinazione che ognun riceve dalla natura ad una maniera d' espressione piuttosto che ad un' altra.

Vi son però certe qualità generali di tanta importanza, che debbono sempre aversi di mira in ogni specie di componimento; e vi son certi difetti, che sempre debbesi procurar di schivare. Lo stile ampolloso, per esempio, il debole, l'aspro, l'oscuro, il basso e triviale, o il concettoso ed affettato sempre son viziosi; la chiarezza, la forza, la nitidezza, la semplicità, qual si è spiegata di sopra, son sempre da ricercarsi.

Intorno al miglior metodo per ottenere in generale uno stil commendevole, noi darem quì alcuni avvertimenti, lasciando che il particolar carattere di siffatto stile o sia tratto dal soggetto medesimo, su cui si scrive, o dalla inclinazione del proprio genio.

Il primo avvertimento si è di procacciarsi intorno al soggetto, di cui si parla o si scrive, le idee più giuste, più chiare, e più complete. Lo stile ed i pensieri d'uno scrittore sono sì intimamente connessi, che è spesso difficile il distinguerli. Ogni qualvolta le impressioni delle cose sopra alla nostra mente son deboli, oscure, perplesse, confuse, tale infallibilmente debb'essere la nostra maniera d'esporle. Laddove quelle cose che chiaramente da noi si concepiscono, e fortemente si sentono, sono anche naturalmente da noi espresse con chiarezza o con forza. Questa adunque debb'essere la nostra capital regola per lo stile; pensare attentamente al soggetto, finchè una piena

e distinta percezione per noi s'ottenga della cosa che abbiamo a vestir di parole, finchè ci sentiamo in essa vivamente accalorati ed impegnati: allora, e allor soltanto, noi troveremo che le espressioni incominceranno a scorrere per se medesime.

In secondo luogo per formare lo stile è necessaria la frequente pratica del comporre. Non ogni maniera di comporre è a ciò profittevole ed opportuna. Il molto comporre, ma in fretta e senza cura, pregiudica anzichè essere di giovamento. Sul principio adunque è necessario scrivere posatamente e con molta attenzione, e lasciar che la facilità e la speditezza sieno il frutto della lunga abitudine. » Posatezza, ed attenzione » io prescrivo a' principianti, dice QUINTILIANO. Imperocchè la prima cosa da ottenersi è lo scrivere nel migliòr modo » possibile; la speditezza verrà successivamente dall' uso. A poco a poco le cose » si mostreranno più facilmente, le parole » vi corrisponderanno, il componimento » verrà pianamente da se medesimo, tutto » sarà in dovere, come in una famiglia bene ordinata. La sostanza si è, che dallo » scriver presto non nasce lo scriver bene; » dal bene scrivere nasce il presto (1)».

---

(1) *Moram, et sollicitudinem initiis impero. Nam primùm hoc constituendum, atque obtinendum est, ut quam optime scribamus: celeritatem dabit consuetudo. Paullatim res facilius se ostendent, verba respondebunt, com-*

Anche in questo però può esservi dell' eccesso. Non si dee, col fermarsi troppo lungamente su d' ogni parola, ritardare il corso de' pensieri, e raffreddare il calor dell' immaginazione. In certe occasioni v' ha un certo ardor di comporre, cui per esprimerci con maggiore felicità dobbiam conservare, anche a rischio di lasciar trascorrere qualche inavvertenza. Un più severo esame dee riserbarsi all' atto della correzione.

Perciocchè in terzo luogo se utile è la pratica del comporre, non lo è meno il faticoso esercizio del correggere. Quello che abbiamo scritto dee lasciarsi posare per qualche tempo finchè l' ardor del comporre sia passato, finchè sia cessata l' affezione soverchia per le espressioni che abbiamo adoperate, e finchè in buona parte dimenticate si sieno pur le medesime espressioni. Allor rivedendo l' opera nostra con occhio critico ed imparziale, come se fosse opera altrui, discerneremo molte imperfezioni, che a principio ci erano sfuggite. Allora è il tempo di troncare le ridondanze, di ponderar la struttura delle sentenze, di por mente alle connessioni ed alle particelle congiuntive, e dar allo stile una forma re-

---

positio prosequetur, cuncta denique, ut in familia benè constituta, in officio erunt. Summa haec est rei: cito scribendo non fit ut rectè scribatur; benè scribendo fit ut cito. Instit. lib. x. cap. 3.

golare e corretta. Questo *limae labor*, come è detto da Orazio, è indispensabile a tutti quelli che amano di comunicare altrui ne' debiti modi i proprj pensieri; e un po' di pratica, che vi si prenda, avvezzerà tosto l'occhio a fissare gli oggetti che maggiore attenzione richieggono, e renderà l'esercizio della correzione assai più facile e spedito, che non immaginavasi a principio.

In quarto luogo per prender un sano gusto, e per fornirci di un buon capitale di termini sopra qualunque materia, è necessario aver piena conoscenza dello stile de' migliori autori, e nel leggerli far attenta riflessione alle particolarità delle diverse loro maniere. La trascuranza intorno al leggere e meditare le opere de' nostri classici, divenuta in Italia troppo comune, ha fatto che presso molti siasi introdotto uno stile scorrettissimo e affatto barbaro. È da sperare che la nuova edizione de' *Classici Italiani*, da poco tempo intrapresa, rimedii in parte a questo difetto.

Ma in quinto luogo per acquistare uno stile lodevole niun esercizio è più vantaggioso, che il prendere qualche tratto di un eccellente autore, leggerlo due o tre volte attentamente, finchè se ne sia ben rilevato il pensiero, poi mettere il libro da parte, cercare di stendere lo stesso pensiero da noi medesimi, e paragonare la nostra esposizione con quella dell' autore. Un tale esercizio si mostrerà al confronto ove giacciono i difetti del nostro stile, c' insegnerà

a correggerli, e, fra le diverse maniere con cui può esporsi uno stesso pensiero, ci farà conoscere qual sia la migliore e più commendevole.

È però in sesto luogo da fuggire la troppo servile imitazione di qualsivoglia autore. Questa è sempre pericolosa, inceppa l' ingegno, produce una maniera stentata: e generalmente chi si lega ad una troppo stretta imitazione, prende dell' autore così i difetti come le bellezze. Niuno diverrà mai buon parlatore, o scrittore, il qual non abbia qualche grado di confidenza nel seguire il proprio genio. Dobbiam guardarci particolarmente dall' adottare le note frasi di verun autore, o trascriverne degli squarci. Una tale abitudine è fatale al proprio e genuino comporre. È assai meglio l' aver qualche cosa di minor pregio, ma nostra, che l' affettare di comparire con ornamenti presi ad impresto, i quali scopriranno alla fine la povertà e debolezza del nostro ingegno.

In settimo luogo è regola per se ovvia, ma essenziale rispetto allo stile, che sempre cerchisi di adattarlo al soggetto, ed anche alla capacità degli uditori, quando abbiasi a favellare in pubblico. Niun componimento può meritare il nome di eloquente o di bello, se non è proporzionato alle circostanze, e alle persone cui è diretto. Egli è la cosa più stravagante ed assurda lo sfoggiare uno stil florido e poetico, quando è mestieri d' argomentare strettamente, o il parlare con istudiata pompa

d'espressioni innanzi a persone che non intendono punto, e non possono che rimanere stordite alla nostra intempestiva magnificenza. Questi sono difetti non solamente contrarj allo stile, ma al senso comune, che è assai peggio. Quando noi prendiamo a scrivere, od a parlare, dobbiamo innanzi fissar nella mente lo scopo a cui tendiamo, averlo sempre di mira, e ad esso proporzionare lo stile. Se a questo grande oggetto non sacrifichiamo ogni ornamento inopportuno, che occorrer possa alla fantasia, non meritiamo perdono; e benchè i fanciulli e gli sciocchi possano ammirarci, gli uomini di senno rideranno di noi e del nostro comporre.

In ottavo ed ultimo luogo non possiam chiudere questa parte, senza avvertire: che in niun caso l'attenzione allo stile dee tanto occuparci, che punto diminuisca della più necessaria attenzione a' pensieri. *Curam verborum*, dice QUINTILIANO, *rerum volo esse sollicitudinem*; cura delle parole, sollecitudine delle cose. Egli è certamente molto più facile vestire sentimenti triviali e comuni con qualche bellezza d'espressione, che mostrare un buon fondo di vigorosi, ingegnosi ed utili pensamenti. Quindi è che troviamo parecchi scrittori vanamente ricchi nello stile, ma ne' pensieri vergognosamente poveri e voti. Lo stil corretto, lo stile convenientemente ornato, certamente da niuno scrittore può senza biasimo trascurarsi. Ma è assai poco pregevole chi non

mira a qualche cosa di più, chi non ripone il principale studio nella materia, e non cerca di raccomandarla con quegli ornamenti di stile, che più convengano, e che sieno virili anzichè effeminati. » Con animo » più nobile, dice lo stesso QUINTILIANO (1), » vuolsi intraprendere l'eloquenza, la quale » ove in tutto il corpo sia ben conformata, » non si perderà a lisciarsi le ugne o ac- » conciarsi i capelli. L'abbigliamento sia » virile, e forte, e venerando; nè ami la » leggerezza effemminata, nè il mentito co- » lore: buon sangue, e sincera robustezza » formino il suo pregio ».

Fine della prima parte.

---

(1) *Majore animo aggredienda est eloquentia, quae si toto corpore valet, ungues polire, et capillos componere non existimabit ad curam suam pertinere. Ornatus, et virilis, et fortis, et sanctus sit; nec effeminatam levitatem, et fuco ementitum colorem amet: sanguine, et viribus niteat.*

A. S. E.

IL SEGRETARIO DI STATO

MINISTRO CANCELLIERE

ECCELLENZA

Gennaro Reale volendo dare alle stampe *le Istituzioni di Rettorica*, e *belle Lettere tratte dalle lezioni di Blair da Francesco Soave*; prega la bontà di V. E. degnarsi commetterne la revisione.

Gennaro Reale.

Per disposizione dell' Eccellentiss.[mo] Ministro Cancelliere Presidente se ne commette l'esame al Signor Marchese di Castellentini Reggente della 2. Camera.

Il Segretario Generale del Supremo Consiglio di Cancelleria

MORELLI

Commesso
Al Regio Revisore D. Francesco Saverio de Rogati

CASTELLENTINI

Napoli 21. Maggio 1819

ECCELLENZA

Avendo esaminato *le Istituzioni di Rettorica, e belle lettere tratte dalle lezioni di Blair per opera di Francesco Soave*, nulla vi è che offenda la sana dottrina della Chiesa Cattolica, e il costume, o i diritti della Sovranità; e quindi son di avviso che possa accordarsi allo stampatore Gennaro Reale il permesso di riprodurle colle sue stampe, restituendole la Copia, che mi ha compiegata.

Il Regio Revisore Francesco Saverio de Rogati.

A. S. E.

Il Segretario di Stato Ministro Cancelliere

Napoli li 22. Maggio 1819

La Seconda Camera del Supremo Consiglio di Cancelleria.

Veduta la domanda di Gennaro Reale per dare alle stampe *le Istituzioni di Rettorica, e belle Lettere, tratte dalle lezioni di Blair da Francesco Soave.*

Veduto il parere del regio Revisore D. Francesco Saverio de Rogati; permette che l'indicata opera si stampi: ma ordina che non si pubblichi, se prima lo stesso Regio Revisore non attesti di aver nel confronto riconosciuta la impressione uniforme all' originale approvato.

Il Reggente della Seconda Camera
MARCHESE DI CASTELLENTINI.

DUCA DI CAMPOCHIARO.
Il Segretario Generale
MORELLI.

L' Eccellentissimo Ministro Cancelliere Presidente, e gli altri Signori Consiglieri nel tempo della soscrizione impediti.

ISTITUZIONI
DI RETTORICA
E
BELLE LETTERE
TRATTE
DALLE LEZIONI DI BLAIR
DA
FRANCESCO SOAVE
C. R. S.

AD USO DE' LICEI E DE' GINNASJ DEL
REGNO D'ITALIA.

TOM. II.

NAPOLI 1819.

DAI TORCHI DI GENNARO REALE

ISTITUZIONI

DI RÉTTORICA, E DI BELLE LETTERE

PARTE II.

DELL' ARTE ORATORIA, E DEGLI ALTRI GENERI DEL COMPORRE IN PROSA.

INTRODUZIONE.

Dopo aver esposte le regole generali, che debbono osservarsi da chiunque ama di parlare e scrivere con uno stile lodevole, or sono da esaminare a parte a parte i diversi soggetti, su cui lo stile si esercita, incominciando da quella che propriamente chiamasi *arte oratoria*, per passar indi agli altri generi del comporre in prosa; riserbando in ultimo il trattare dell' *arte poetica*, e de' varj generi del comporre in verso.

Qualche cosa diremo qui primieramente dell' eloquenza in generale, dello stato in cui l' arte oratoria si è trovata in tempi e luoghi diversi, e delle varie occasioni in cui presentemente occorre d'esercitarla. Passiamo quindi a considerare la distribuzione

ed il maneggio di tutte le parti di un discorso, e l'opportuno modo di recitarlo. Per ultimo toccheremo ciò che appartiene agli altri generi de' componimenti in prosa, vale a dire agli scritti storici, a' didattici od istruttivi, a' dialoghi, alle lettere, alle novelle, ed a' romanzi.

SEZIONE I.

Dell' arte oratoria.

CAPO I.

Dell' eloquenza in generale.

La vera *eloquenza* consiste nel parlare acconciamente; e la migliore definizione che possa darsene è quella di dire, che è » l'arte di parlare o scrivere in modo da » ottenere più efficacemente il fine per cui » si parla o si scrive ».

Qualunque uomo prende a parlare o scrivere, si suppone che, come essere ragionevole, abbia sempre di mira un qualche fine, cioè quello d' istruire, o dilettare, o persuadere; e chi parla o scrive in maniera da adattare con maggior efficacia le sue parole al conseguimento di questo fine, egli è fuor d' ogni dubbio il più eloquente.

In qualunque cosa pertanto l'eloquenza può aver luogo, e non men nella storia, e ne'trattati di qualunque arte o scienza,

che nelle pubbliche aringhe. Ma siccome il potere dell' eloquenza principalmente si dà a conoscere, quand'essa è impiegata a determinare chi ascolta a qualche azione o deliberazione; così per questo riguardo può definirsi più particolarmente *l'arte di persuadere.*

A ben persuadere i necessarj requisiti sono: argomenti sodi, chiara esposizione, concetto di probità nell'oratore; e tutto ciò unito a tali grazie di stile, di pronunzia, o di portamento, che conciliino l' attenzione di chi ascolta. Il massimo fondamento poi è la ragione e il buon senso. I pazzi non persuadono che i pazzi. A persuadere un uom di senno, conviene prima convincerlo della ragionevolezza di ciò che gli viene da noi proposto.

E qui fa d' uopo riflettere, che il *convincere* e il *persuadere*, sebbene confondansi spesse volte, significano però due cose tra lor ben distinte. La convinzione riguarda soltanto l'intelletto; la persuasione riguarda la volontà. E' dover del filosofo il convincermi d' una verità; ed è officio dell' oratore il persuadermi a metterla in pratica, impiegando a favor di essa i miei affetti.

L' eloquenza in questo senso considerata non è certamente un'invenzione delle scuole. Ad ogni uomo la natura medesima insegna ad essere eloquente, allorchè alcuna cosa fortemente gli preme. Collocato in qualche critica situazione, o dove abbia

in mira qualche grande interesse, si vedrà mettere in opera tutti i più efficaci mezzi di persuasione.

Anzi l'arte oratoria non altro appunto propone, se non di seguire le tracce che la natura medesima agli uomini ha indicato. E quanto più si seguiran queste tracce, quanto meglio si studierà questa eloquenza della natura, tanto meglio ci guarderemo dall' abuso, che alcuni ne fanno, e meglio saprem separare la vera eloquenza dagli artificj di una vana sofisteria, o dalle frivolezze di una verbosa e vota declamazione.

Tre gradi nell' eloquenza dobbiamo distinguere. Il 1. ed infimo grado è quello che tende soltanto a dilettar gli uditori. Tale generalmente è l'eloquenza de' panegirici, e delle orazioni accademiche, dove però è necessario che il dicitore sappia frammischiare degli utili sentimenti, s' egli ama di ottenere il suo fine; altrimenti corre il pericolo che l'arte perdasi in vane frasche, e il discorso divenga voto e stucchevole.

Il 2. grado è quando l' oratore tende ad informare, istruire, convincere, nel che principalmente si occupa l' eloquenza del foro: e quì è d' uopo ch' ei sappia scegliere i più opportuni argomenti, dar loro la massima forza, disporli nel miglior ordine, esprimerli e porgerli colla maggiore proprietà, onde condur gli uditori a portare quel giudizio ch' egli desidera.

Il 3. e più sublime grado dell' eloquenza è quando l'oratore fa sì, che non solamente noi siamo da lui convinti, ma infiammati e trasportati; che entriamo a parte di tutte le sue passioni e affezioni; che amiamo, detestiamo secondo ch'egli c'ispira; e siamo spinti a risolvere, e ad eseguir con ardore ciò ch' egli impone. I contratti nelle pubbliche adunanze aprono il più largo campo a questa specie d' eloquenza, ed il pulpito ancora l'ammette.

Quest' alto grado dell' eloquenza è sempre l'effetto di una forte passione, cioè quello stato dell' anima, in cui ella si sente vivamente infiammata dall' oggetto che ha dinanzi al pensiero. Una forte passione esalta tutte le umane potenze. Essa rende la mente più penetrante, e più vigorosa che ne' momenti di calma. L' uomo allora divien maggiore di se medesimo, proferisce sentimenti più elevati, concepisce più alti disegni, e, occorrendo, gli eseguisce con un coraggio di cui in altre occasioni non si sarebbe creduto capace. Le parole e gli argomenti allor non gli mancano; trasfonde in altri, per una specie di simpatia, gli affetti che prova in se stesso: i suoi sguardi, i suoi gesti son tutti persuasivi; e la natura in lui si mostra assai più potente di qualunque arte.

Da ciò proviene l'effetto universalmente riconoscito, che l' entusiamo ed il fuoco di un pubblico parlatore ha sopra de' suoi uditori. Di quì viene per lo contrario che

tutte le declamazioni manierate, e quegli affettati ornamenti di stile che mostrano un' anima fredda e niente commossa sono incompatibili coll' eloquenza persuasiva.

CAPO II.

Storia dell' arte oratoria.

Per rintracciare l' origine dell' arte oratoria non è già mestieri l'andar indietro fino alle prime età del mondo, e cercarla fra i monumenti delle orientali od egizie antichità. Eravi certamente anche ne' primi tempi un' eloquenza d' un certo genere: ma avvicinavasi più alla poesia, che a quella che propriamente chiamasi *arte oratoria.*

Articolo I.

Dell' arte oratoria presso i Greci.

L' arte oratoria propriamente detta ebbe nella Grecia il suo primo nascimento. La Grecia era divisa in una moltitudine di piccole repubbliche, tutte animate dallo stesso spirito di libertà, e gelose ed emule scambievolmente l' una dell' altra. Fra lor distinguevasi particolarmente Atene, sede d' un popolo ingegnoso, pronto, vivace, avvezzo alla trattazion degli affari, e reso destro dalle frequenti rivoluzioni accadute nel suo governo. Questo era totalmente democratico; il sommo potere ri-

sedeva nella generale adunanza di tutti i cittadini; e gli affari venivano colà maneggiati a forza di ragionamento, di facondia, e di saper trarre accortamente partito dalle passioni e dagl'interessi della moltitudine.

In tale stato è manifesto che l'eloquenza doveva studiarsi con sommo impegno, siccome il più certo mezzo per acquistar influenza e potere. Allora quando il pubblico era agitato da qualche pressante pericolo, quando il popolo era adunato, e proclamavasi dal banditore che ognuno sorgesse a proferire sullo stato attuale delle cose la propria opinione, una declamazione vota, o un sofistico ragionamento non solamente da un popolo sì perspicace sarebbe stato fischiato, ma anche punito. I più grandi oratori tremavano in simili occasioni, siccome quelli che sapevano di dover anche risponder dell'esito del consiglio che avesser dato. I più magnifici stabilimenti a fatica potrebber ora introdurre una scuola per la vera eloquenza, qual era formata dalla natura dell'ateniese repubblica.

Pisistrato, il qual fu contemporaneo di Solone, e sovvertì il piano di governo da esso fatto, vien ricordato da Plutarco siccome il primo che si distinse fra gli Ateniesi nell'arte del favellare. La sua abilità in quest'arte impiegò egli per salire al sovrano potere, cui però esercitò moderatamente.

Ma il primo che in Atene portò l'eloquenza a sì alto grado, che non sembra esser mai stato in seguito oltrepassato, fu Piricle, il qual morì verso il principio della guerra del Peloponneso. Per quaranta anni ei governò Atene con quasi assoluta autorità; e gli Storici attribuiscono questo suo potere così a' suoi talenti politici, come alla sua eloquenza, la qual era di quel genere forzoso e veemente, che urta ed abbatte ogni cosa, e trionfa delle passioni e affezioni del popolo. Quindi ebbe il soprannome d'*Olimpio*, e fu detto che favellando tonava al par di Giove. Una particolarità notabile intorno a Pericle ricordata da Suida si è, che egli fu il primo ateniese, il qual mettesse in iscritto i ragionamenti che dovea fare al pubblico.

Dopo di Pericle nel corso della guerra del Peloponneso sorsero Cicerone, Alcibiade, Crizia, e Teramene illustri cittadini d'Atene, che sopra degli altri si distinsero per la loro eloquenza. Lo stile oratorio, che allor dominava, può apprendersi dalle orazioni di Tucidide, che fiorì nella medesima età. Era maschio, veemente, conciso, fin anche a qualche grado d'oscurità. *Grandes erant verbis*, dice Cleone, *crebri sententiis, compressione verborum breves, et ob eam ipsam caussam interdum subobscuri.*

Essendo il potere dell'eloquenza dopo i tempi di Pericle divenuto oggetto di gran

momento, diede origine ad una setta d'uomini sconosciuti in addietro, che si chiamavano *retori*, e *sofisti*, i quali crebbero in gran numero durante la guerra del Peloponneso. Tali furon *Protagora*, *Prodico*, *Trasimo*, ed il più rinomato di tutti *Gorgia* Leontino.

Questi retori non si contentavano di dare a' loro allievi delle generali istruzioni rispetto all' eloquenza; ma professavano d'insegnare a parlar pro e contra sopra qualunque soggetto. È facile a concepirsi che nelle mani di siffatti uomini l'oratoria dovette degenerare dalla maschia robustezza, che fino a quell'ora avea conservato, e divenire un'arte frivola e sofistica; sicchè a ragione possiam riguardare costoro come i primi corrompitori dell' eloquenza.

Ad essi però si oppose il gran Socrate, il quale con un profondo ma semplice ragionare, particolare ad essolui, ribattè le loro sofisterie, e sforzossi di richiamare l'attenzione degli uomini da quell'abuso di ragione e di discorso, che già cominciava ad essere in voga, al naturale linguaggio, ed al savio ed utile pensamento.

Nel medesimo secolo, sebbene un po' più tardi, fiorì Isocrate, i cui scritti sussistono tuttavia. Egli fu retore di professione, e fu anche oratore non dispregevole. Non s'impacciò mai però nè pubblici affari, nè in trattar cause forensi; e le sue orazioni, più che ad altro, eran dirette al trattenimento ed al diletto. Il suo

stile era pieno e pomposo, con melodia studiata ed armoniose cadenze, ma troppo mancante di robustezza: e lo studio medesimo dell' armonia era portato all' eccesso.

Iseo, e Lisia, di cui alcune orazioni si son conservate, appartengono anch' essi a quest' epoca. Lisia fu alquanto prima d' Isocrate, ed offrì il modello di quella maniera, che dagli antichi è chiamata *tenuis*, o *subtilis*. Non ha la pompa d' Isocrate, è sempre puro, semplice, e senza affettazione; ma è mancante egli pure di forza, e qualche volta anche freddo. Iseo è notabile principalmente per essere stato maestro del gran Demostene, in cui l' eloquenza si mostrò con più nerbo e vigore, che forse in altri mai.

Non ci tratterremo quì sulle circostanze della vita di Demostene, che abbastanza son conosciute. La viva premura ch' ei dimostrò di riuscire eccellente nell' arte del dire, gl' infruttuosi suoi primi tentativi, la costante sua perseveranza nel superare tutti gli ostacoli che opponevagli la natura, il nascondersi in una grotta per poter con minore distrazione attendere a' suoi studj, il declamare sul lido del mare in tempesta per avvezzarsi allo strepito delle tumultuose adunanze, e con sassolini in bocca per correggere un suo difetto di lingua, l' esercitarsi in una casa con una spada pendente sopra la spalla per divezzarsi d' un movimento sgarbato a cui era soggetto:

tutte queste particolarità, che impariam da Plutarco, debbon molto animare quelli che studian l'eloquenza; perocchè mostrano quanto valga l'applicazione e l'industria per acquistare un' eccellenza che la natura sembra talor accordarci di mala voglia.

Sprezzando la florida ed affettata maniera che i retori di quel tempo aveano introdotta, Demostene ritornò alla robusta e maschia eloquenza di Pericle; e la forza e veemenza son quelle appunto che formano il principale carattere del suo stile. Nè a ciò ebbe altro oratore un campo più opportuno di quel ch' ebbe Demostene, spezialmente nelle sue Olintiache e Filippiche, colle quali seppe eccitare l'indegnazione de' suoi concittadini contro Filippo il Macedone, pubblico nemico della libertà della Grecia, e renderli cauti contro l'insidiose pratiche, colle quali sforzavasi quell' astuto principe d' addormentarli.

Rivale di Demostene, nel maneggio degli affari e nell' arte oratoria, fu Eschine, di cui pur abbiamo un' orazione contro Demostene stesso per la corona che a questo era stata decretata. Ma la risposta che gli fece Demostene è di troppo superiore; e il suo nemico di fatto vinto e svergognato fu costretto a partirsi d' Atene.

Dopo i tempi di Demostene la Grecia perdette la sua libertà, e l'eloquenza pure languì, ricadendo nella debol maniera introdotta da' retori e da' sofisti. Demetrio

Falereo, che visse nell' età prossima a Demostene, mostrò bensì qualche carattere; ma ci viene rappresentato come un dicitore piuttosto florido che persuasivo, e che amava più l' avvenenza che la sostanza: *Delectabat Athenienses*, dice Cicerone, *magis quam inflammabat*. E dopo quel tempo non udiam più parlare d'alcun greco oratore di riputazione,

Articolo II.

Dell' arte oratoria presso i Romani.

Furono per lungo tempo i Romani una nazione bellicosa, affatto rozza e priva d'ogni bell' arte. Queste non vennero colà introdotte, se non dopo la conquista della Grecia; e i Romani sempre riconobbero i Greci per loro maestri in ogni genere di coltura, e di dottrina (1).

Quindi insieme paragonando l' emule produzioni della Grecia e di Roma, troviamo tra loro questa differenza, che nelle greche vi ha più di nativa forza e d' invenzione; nelle romane più di regolarità e di arte. A quel che i Greci inventavano, i Romani davano l' ultimo finimento.

Siccome però il governo romano durante la repubblica fu di genere popolare,

(1) *Graecia capta ferum victorem cepit, et artem Intulit agresti Latio.*
Oraz. de Art. poet.

così non v'ha dubbio, che presso i capi del popolo il pubblico parlare non sia divenuto per tempo uno stromento d'autorità, e non sia stato impiegato per acquistar riputazione e possanza. Ma ne' tempi rozzi ed incolti questo parlare appena era tale, che meritar potesse il nome di eloquenza. Sebben Cicerone nel suo trattato *de claris oratoribus* si sforzi di dar qualche riputazione all' antico Catone, ed ai contemporanei di lui, pur confessa che aspra e ruvida era la loro maniera: *asperum et horridum dicendi genus*.

Sol poco avanti l'età di Cicerone sorsero oratori di qualche grado. Crasso ed Antonio, due degli interlocutori ne' dialoghi *de oratore*, sembrano essere stati i più ragguardevoli. Molta riputazione ebbe pure Ortensio, contemporaneo e rivale di Cicerone nel foro: ma il più celebre di tutti i romani oratori fu Cicerone medesimo.

In tutte le sue orazioni si scorge grandissima maestria. Egli comincia generalmente con un regolare esordio, e con molta preparazione ed insinuazione cerca di accattivarsi gli uditori, e conciliarsi i loro affetti. Il suo metodo è chiaro, e i suoi argomenti disposti con molta proprietà. Ei non cerca di movere, finchè non si è sforzato di convincere; e nel movere, spezialmente le passioni tenere, è assai felice. Il suo stile è sempre pieno, scorrevole, armonioso. La sua maniera gene-

ralmente è diffusa; ma quando un gran pubblico oggetto scoteva il suo animo, e richiedeva indegnazione e vigore, sapea da questa maniera dipartirsi a proposito, e mostrarsi pieno di forza e di veemenza. Tale il ravvisiamo nelle orazioni contro di Verre, di Catilina, e d'Antonio.

Nondimeno quella diffusa maniera, a cui più comunemente inclinano le altre sue orazioni, spiacque, siccome abbiamo da Quintiliano, a molti de' suoi contemporanei, i quali osavan tacciarlo di gonfio, asiatico, ridondante, soverchio nelle ripetizioni, freddo talvolta ne' sali, spezzato nella composizione, e saltellante e più molle, che ad uomo non si conviene (1); e molti ancor de' moderni preferiscono la concisa, robusta, veemente maniera di Demostene, sebben talora un po' aspra ed incolta.

Chi sapesse unire insieme il vigore di questo colla dolcezza, la grazia, la magnificenza di quello, sarebbe certamente il più perfetto oratore; ma è forse troppo difficile, che il più alto grado di robustezza trovisi mai accoppiato al più alto grado di dolcezza e d'ornamento, essendo un'egua-

(1) *Suorum temporum homines incessere audebant eum, ut tumidum, et asianum, et redundantem, et in repititionibus nimium, et in salibus aliquando frigidum, et in compositione fractum, et exultantem, et paene viro molliorem.*

le attenzione ad amendue le cose incompatibile colle limitate forze dell'umano ingegno.

Il regno dell'eloquenza presso i Romani fu assai breve. Dopo l'età di Cicerone essa languì, o piuttosto spirò del tutto: il che si dovette principalmente alla nuova forma di governo che allora si stabilì, per cui quella maschia eloquenza che aveva di sè fatto mostra nel senato e ne' pubblici affari, non ebbe più luogo. Il foro restò deserto: vi si aringavano ancora le private cause; ma il pubblico più non vi prendeva niuna parte. « Uno o due (dice il dia» logo *de caussis corruptae eloquentiae* at» tribuito da alcuni a *Tacito*, e da altri a » *Quintiliano*) uno o due assistono a chi » parla, e la cosa trattasi come in una so» litudine. Or l'oratore ha bisogno di gri» da e di plausi, e di un cotale teatro, » quale aveano gli antichi oratori, allorchè » tanti e sì nobili cittadini rendeano il foro » augusto, quando le clientele e le tribù e » le legazioni de' municipj assistevano a chi » era in pericolo, quando nella più parte » de' giudizj il popolo romano credeva che » la decisione lui medesimo interessasse (1).

(1) *Unus, inter haec, et alter dicenti assistit, et res velut in solitudine agitur. Oratori autem clamore, plausuque opus est, et velut quodam theatro, qualia quotidie antiquis oratoribus contingebant, cum tot*

La rovina dell'eloquenza fu poi compiuta nelle scuole dei declamatori. Soggetti fantastici ed immaginarj, che non aveano niuna realità nè importanza, furono scelti per temi delle declamazioni, e messe furon in voga tutte le maniere de' falsi ed affettati ornamenti, « Sia detto con vostra » pace (grida *Petronio Arbitro* a' decla» matori del suo tempo), voi primi ave» te distrutta ogni eloquenza. Imperocchè » a forza di voti e frivoli suoni sfoggian» do delle ridicolezze, avete fatto che il » corpo dell'orazione si snervasse e ca» desse. Ed io son d'avviso che i giovani » nelle scuole diventin sciocchissimi, ap» punto perchè nulla odono o veggono di » ciò che occorre usualmente, ma pirati » incatenati sul lido, e tiranni che scri» vono editti, con cui impongono a' figli » di segare la gola a' lor genitori ; ma ri» sposte d'oracoli in occasione di peste, » che tre o più vergini sieno sacrificate ; » ma pillole di parole melate, e tutte » sparse di sesamo e di papavero. Chi in » mezzo a queste cose si nutre, non può » acquistare buon senno, più di quello » che possa rendere buon odore chi abita

---

ac tam nobiles forum coarctarent, cum clientelae, et tribus, et municipiorum legationes periclitantibus assisterent, cum in plerisque judiciis crederet populus R. sua interesse quid judicaretur.

» nella cucina (1). » Nelle mani de' greci retori la maschia, passionata eloquenza de' primi loro insigni oratori degnerò, come abbiamo detto, in sottigliezze e sofisterie, nella bocca de' romani declamatori passò al ricercato ed affettato, ai concetti ed alle antitesi.

Questa corrotta maniera incominciò ad apparire negli scritti di Seneca; e mostrasi ancora nel famoso panegirico di Plinio il giovane in lode di Trajano, ultimo sforzo della romana eloquenza.

---

(1) *Pace vestra liceat dixisse, primi omnem eloquentiam perdidistis. Levibus enim ac inanibus sonis ludibria quaedam excitando effecistis, ut corpus orationis enervaretur, atque caderet. Et ideo ego existimo adolescentulos in scholis stultissimos fieri, quia nihil et iis, quae in usu habemus audiunt, aut vident, sed piratas cum catenis in litore stantes, et tyrannos edicta scribentes, quibus imperent filiis, ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentiam data ut virgines tres, aut plures immolentur, sed mellitos verborum globulos, et omnia quasi papavere, et sesamo sparsa. Qui inter haec nutriuntur non magis sapere possunt, quam benè olere qui in culina habitant.*

Articolo III.

Dell' arte oratoria ne' tempi posteriori.

Nella decadenza del romano impero la propagazione del Cristianesimo diede origine ad una nuova specie di eloquenza nelle apologie, ne' sermoni, negli scritti pastorali de' Padri della Chiesa.

Tra i Latini Minuzio Felice, Lattanzio, e S. Girolamo sono i più commendevoli per la purità dello stile: Tertulliano, S. Ambrogio, S. Agostino, S. Gregorio, e S. Leone mostrarono assai di vivezza e di forza; ma il loro linguaggio è spesso infetto del gusto di quell' età, cioè dell'amore de' gonfi, o lambiccati pensieri, e de' giuochi di parole.

Fra i Padri greci i più distinti per merito oratorio sono S. Basilio, S. Gregorio Nazianzeno, S. Gregorio Nisseno, e S. Giovanni Crisostomo. La loro lingua è pura, lo stile altamente figurato; e l' ultimo singolarmente è copioso, dolce, poetico, ma assai ritiene di quel carattere che dicevasi asiatico; cioè diffuso e ridondante, e talvolta anche gonfio.

Dopo il quarto e quinto secolo dell' era volgare, come le arti tutte liberali furon sepolte nella barbarie, così ancor l' eloquenza. Incominciò questa a risorgere in Italia nel secolo decimoquarto, e propagarsi poscia mano mano anche alle altre nazioni europee. E' da confessare però,

che presso niuna delle moderne nazioni l' eloquenza ebbe mai riputazione sì alta, nè sì considerabili effetti produsse, nè fu pur mai coltivata con tanta cura, come fu già nella Grecia ed in Roma.

Varie ragioni addur si possono, per cui l'eloquenza sia così decaduta. In 1. luogo la più corretta maniera del pensare, prodotta dai progressi della filosofia, fa che noi stiamo più in guardia contro a'fiori dell' elocuzione, che siamo più sospettosi e più gelosi di non lasciarci ingannare dagli artificj oratorj. Perciò i nostri oratori sono costretti ad andare con più riserba, che non gli antichi, nel tentare di riscaldar l' immaginazione e le passioni.

In 2. luogo le particolari circostanze delle due principali antiche scene dell' oratoria, che erano le pubbliche adunanze ed il foro, sono tra noi divenute assai svantaggiose al progresso dell'eloquenza. Pubbliche adunanze simili a quelle d' Atene e di Roma o più non si tengono, o più non offrono agli oratori egual campo d'esercitar il potere che allora avevano sopra il popolo. Nel foro anticamente i giudici erano numerosi, le leggi eran poche o semplici; la decisione delle cause lasciavasi in gran parte all' equità ed all' ultimo sentimento, sicchè amplissimo campo restava alla giudiziale eloquenza. Ma fra i moderni il sistema delle leggi è divenuto più complicato; e sì gran fatica durar si deve a ben apprenderle, che forman esse il principa-

le oggetto dello studio d'un avvocato ; e l'arte del parlare è da lui riguardata come una cosa secondaria, a cui suole impiegare assai men di tempo e di fatica. Oltreciò i limiti dell'eloquenza sono presentemente nel foro assai circoscritti ; ed, eccetto pochi casi, riduconsi ad argomentare strettamente sulle leggi, sugli statuti, sugli antecedenti.

Il pulpito è il miglior campo che all'eloquenza or rimane ; e in questo molti si sono con molta lode esercitati : niuno però ha saputo peranche recar l'eloquenza del pulpito a quel grado di perfezione, a cui Demostene e Ciccrone hanno innalzato l'eloquenza delle pubbliche adunanze e del foro.

CAPO III.

De' varj generi dell' arte oratoria.

Tre generi nell'arte oratoria distinguevan gli antichi, il *dimostrativo*, il *deliberativo*, e il *giudiziale*. Lo scopo del genere dimostrativo era il lodare o biasimare ; del deliberativo il persuadere o dissuadere ; del giudiziale l'accusare o difendere.

I principali soggetti dell'eloquenza dimostrativa erano i panegirici, le invettive, le orazioni gratulatorie, e le funebri. La deliberativa impiegavasi nelle materie di pubblico interesse agitate nel senato o nelle adunanze del popolo. La giudiziale esercitavasi innanzi a' giudici che avevano il potere d'assolvere o di condannare.

Invece di questa divisione, più utile noi crediamo e più acconcio al nostro proposito, il seguir quella che l'ordine del moderno parlare naturalmente ne indica, presa da' tre gran teatri dell'eloquenza, popolari adunanze, foro, e pulpito, ciascun de quali ha un particolare carattere che lo distingue, e che, prima d'ogni altra cosa, verremo qui brevemente accennando.

Articolo I.

Dell' eloquenza delle popolari adunanze.

Questa eloquenza può aver luogo ovunque trovisi un numero considerabile di persone adunate a consultare su qualche pubblico affare.

Il suo oggetto è sempre, o debb' essere, la persuasione. Proposto esser dee qualche punto di pubblica utilità, a favore del quale si cerchi di determinare gli uditori.

Ma affin di persuaderli è prima necessario il convincerli. Una vota declamazione priva di sodi argomenti. per quanto sia ornata e artificiosa, non potrà mai produrre un vero effetto. Chiunque consideri le orazioni di Demostene dirette a tutti i cittadini d'Atene, vedrà quanto sieno afforzate dalle ragioni, e quanto importante egli credesse il convincere l'intelletto, affine di persuadere, e di spingere all'eseguimento di ciò ch' ei volea.

Regola essenziale però a chi ama di riu-

scir oratore persuasivo si è quella d'essere prima egli stesso interamente persuaso di ciò che vuol ad altri raccomandare. Non si ha mai a sposare una sentenza che non credesi retta, vera, e miglior d'ogni altra sulla proposta materia. Di rado, o non mai potrà un uomo essere eloquente, ove non parli secondo i suoi proprj sentimenti. *Vivae voces ab imo pectore* son quelle sole che seco portan la forza di convincere e persuadere efficacemente.

Alcuni per addestrarsi all' arte del dire credono utile l'adottare quel lato della quistione che sembra loro più debole, e provare in qual modo riuscir possano a sostenerlo. Ma un sì fatto esercizio tende a crear in essi l'abitudine di falsi e sofistici, ovvero stentati e frivoli ragionamenti, anzi che altro. L'abito di ragionare strettamente, e di esprimersi con calore e con forza, assai meglio essi acquisteranno, scegliendo sempre quel lato della controversia a cui più inclinano nel loro proprio giudizio, e sostenendolo con quanto loro sembra più solido e persuasivo, che quando sieno in contraddizione con sè medesimi.

I dibattimenti nelle popolari adunanze permetton di rado all' oratore quella piena ed accurata preparazione, che sempre ammette il pulpito, e qualche volta anche il foro. Gli argomenti adattare si debbono al corso che prende la discussione: e come niun uomo esattamente può prevederlo, così uno il quale s' affidi ad un discorso com-

posto nel suo privato studio, assai volte si troverà sconcertato. La sola occasione ove siffatti discorsi possano convenire, è all' aprimento della discussione, dove l'oratore ha il potere di scegliere il suo campo. Ma a misura che quella avanzasi, e si riscaldan le parti, i ragionamenti preparati diventano più sconvenevoli, e perchè molte volte non adattati alle circostanze, e perchè manca loro quell'aria nativa, quell'apparenza d'essere stati suggeriti dall'affare medesimo che va trattandosi, la quale alla persuasione importa assaissimo.

Non si dee però da questo conchiuder nulla contro alla premeditazione di quello che deve dirsi. Ella anzi è necessaria: e il trascurarla, e fidarsi interamente agli sforzi estemporanei produrrà infallibilmente l'abitudine di parlare in una scomposta e indigesta maniera. Ma la più utile premeditazione si è quella d'impossessarsi pienamente di tutto l'affare che dee discutersi, di ricercar gli argomenti con cui la nostra opinione più validamente può essere sostenuta, di preveder le ragioni che addur si possono in contrario, e preparar le opportune risposte. Del rimanente, scritti soltanto alcuni periodi d'introduzione, e notati i principali argomenti e pensieri di cui vogliamo servirci, meglio è lasciare che le parole vengano suggerite dal calor medesimo del discorso.

E qui è d'avvertire che in ogni genere di pubblico ragionamento nulla più importa

che un chiaro metodo ed un' ordinata distribuzione delle cose. Ognun che parla troverà certamente di somma utilità per se stesso l'aver previamente disposto nella sua mente sotto i convenevoli capi quello che deve dire. E rispetto agli uditori l'ordine del ragionare è indispensabile, ove si voglia ch'ei faccia la debita impressione. Questo dà lume e forza a quanto si dice; fa che gli uditori con facilità e con piacere accompagnino l'oratore in ogni parte del suo discorso, e sentano il pieno effetto di ogni suo argomento.

Quanto allo stile, le popolari adunanze aprono certamente il campo alla più animata maniera di favellare. La passione agevolmente si desta in una numerosa assemblea, dove per mutua simpatia si comunicano i movimenti fra l'oratore e gli uditori. Quelle ardite figure, che altrove abbiam caratterizzate come nativo linguaggio delle passioni, allora trovano il loro proprio luogo.

La libertà nondimeno delle forti ed appassionate maniere convenienti a questo genere d'oratoria deve intendersi con certe restrizioni.

In 1. luogo il calore che esprimiamo debb' essere proporzionato all'occasione ed al soggetto; imperciocchè niente è più inopportuno che il cercar d'introdurre gran veemenza in un soggetto o di poco rilievo, o di tal natura, che domandi di esser trattato con calma.

In 2. luogo si dee aver cura di non mai contraffare il calor della passione senza sentirlo. La finzione non può mai essere così perfetta, che non si scopra, ed uscendo dal naturale invece di commovere gli uditori, ci espone al ridicolo.

In 3. luogo anche quando il soggetto giustifica la veemente maniera, ed il calore è reale non finto, dobbiam tuttavia stare in guardia di non permettere all' impeto di trasportarci soverchiamente. Se l' oratore perde l' impero sopra se stesso, presto lo perderà ezíandio sopra degli uditori. Laddove, se quando è più riscaldato dalla materia, ha tanta forza sopra di se medesimo da conservare un' esatta attenzione all' argomento che tratta ed al modo d' esprimerlo, questa padronanza di se stesso, quest' uso della ragione in mezzo alla passione ha un mirabile effetto per dilettare insieme e persuadere.

In 4. luogo in ogni genere di pubblico ragionamento, e spezialmente nelle aringhe popolari, è regola essenziale che osservisi tutto il decoro del tempo, del luogo, e delle persone. La forza e veemenza che può convenire ad un uom di carattere e d' autorità, si disdice alla modestia che vuolsi in un giovane dicitore. Quella maniera scherzevole e spiritosa che può confarsi con un tal soggetto, e una tale particolare adunanza solenne. » Il capo dell' arte, dice Quintiliano, è l' osservare il decoro «. *Caput artis est decere.* Niuno mai deve alzarsi

a parlare in pubblico, senza formarsi prima una giusta idea di ciò che conviene alla sua età, al suo carattere, al soggetto, agli uditori, al luogo, all' occasione, e adattare a quest'idea il suo ragionamento. » Il fonda-
» mento dell' eloquenza, siccome di tutte
» le altre cose, dice Cicerone, è il saggio
» discernimento. Così nel vivere come nel
» favellare, niente è più difficile che il
» vedere quel che convenga. Per non sa-
» perlo si pecca spessissimo: Imperocchè non
» ogni fortuna o autorità od età, nè ogni
» tempo, ogni luogo, ogni uditore trattar
» si dee collo stesso genere di parole e di
» sentenze; e sempre in ogni parte del no-
» stro ragionare, come del vivere, si dee
» considerare quel che appartiene e alla
» cosa di cui si tratta, e alle persone, non
» meno di quei che parlano, che di quelli
» che ascoltano (1) ».

---

(1) *Est eloquentiae, sicut reliquarum rerum fundamentum sapientia. Ut enim in vita sic in oratione, nihil est difficilius, quam quid deceat videre. Hujus ignoratione saepissime peccatur; non enim omnis fortuna, non omnis auctoritas, non omnis aetas, nec vero locus, aut tempus, aut auditor omnis eodem aut verborum genere tractandus est, aut sententiarum; semperque in omni parte orationis, ut vitae, considerandum quod et in re de qua agitur positum est, et in personis et eorum qui dicunt, et eorum qui audiunt.* Orator. ad Brutum.

Generalmente poi lo stile deve esser pieno, franco e naturale. Le espressioni ricercate e artificiose son quì fuor di luogo, e pregiudican sempre alla persuasione. Uno stil maschio e robusto è quel che devesi studiare. Le orazioni di Demostene ne forniscono il migliore esempio.

Rispetto al grado di concisione o diffusione è difficile il fissarne i precisi limiti. Certo è che parlando alla moltitudine non si dee parlar per sentenze, ed apoftemmi; deesi aver molta cura a spiegare, ed inculcar pienamente le cose più rilevanti: dall'altra parte una stemperata e verbosa maniera non manca mai di produrre alienazione e disgusto. Meglio è porre a dirittura il proprio pensiero in un vivo aspetto, ed ivi lasciarlo, che, a forza di aggirarlo per tutti i versi, e spandervi intorno una profusion di parole, esaurire l'attenzione degli uditori ed annojarli.

Della pronunzia e dell' azione tratteremo in seguito distintamente. Basta or l'osservare che, nel parlare alla moltitudine, un'azione ferma e determinata è la migliore. Ben è vero che una maniera arrogante e soperchiante riesce sempre disaggradevole, e dee fuggirsene ogni minima apparenza; ma v'ha un certo tono franco e virile, che può assumersi anche da un uom modesto, il qual sia pienamente persuaso de'sentimenti che proferisce; e questo è il più acconcio a far una generale impressione. Una maniera debole ed esitante mostra sempre

qualche diffidenza dell'oratore nella propria opinione, il che certamente non è una circostanza favorevole per indur gli altri ad abbracciarla.

ARTICOLO II.

Dell' eloquenza del foro.

Molte delle cose accennate rispetto all'eloquenza delle popolari adunanze sono applicabili anche all'eloquenza del foro, ma non tutte; perocchè passano fra l'una e l'altra notabili differenze.

1. Il fine per cui si aringa nel foro e nelle popolari adunanze comunemente è diverso. In queste il grande oggetto è la persuasione; in quello il convincimento. L'ufficio dell'avvocato non è il persuadere a'giudici quello che è buono e vantaggioso, ma il dimostrare quello che è vero e giusto; e per conseguenza non al cuore, ma all'intelletto soltanto, o principalmente, la sua eloquenzo è diretta.

2. Nel foro l'oratore s'indirizza ad uno, o a pochi giudici. In questi le passioni destar non si possono sì facilmente; l'oratore è ascoltato con più freddezza, e si esporrebbe egli ad esser deriso, se tentar volesse quel tono alto e veemente che sol conviene parlando alla moltitudine.

3. La natura stessa delle materie che al foro appartengono vuole una specie d'eloquenza assai diversa da quella delle popo-

lari adunanze. In queste l'oratore ha un campo più vasto, può cavare i suoi argomenti da varie parti, e impiegare qualunque lume o colòre la fantasia gli suggerisca; Ma ne'giudizj il campo del favellare è ristretto precisamente alle leggi e agli statuti; e l'immagine non può spaziare liberamente.

Le stesse orazioni giudiziali di Demostene e di Cicerone non si possono considerare come esatti modelli della maniera di favellare che conviene al presente stato de' tribunali.

A'tempi di Demostene e di Cicerone gli statuti eran pochi, semplici e generali, e la decisione delle cause in gran parte era appoggiata, come abbiam detto, all'equità ed al buon senso de'giudici. Quindi l'eloquenza, assai più che la giurisprudenza, era lo studio di quelli che trattar dovevan le cause: anzi presso i Romani eravi un ordine di persone chiamate *pragmatici*, il cui officio era quello di somministrare all'oratore la cognizione di tutte le leggi appartenenti alla causa che trattavasi; e questi poi le vestiva di tutti quei colori dell'eloquenza, che eran più acconci ad influire sui giudici innanzi a'quali aringava.

Oltreciò i giudici criminali e civili, nella Grecia ed in Roma, erano assai più numerosi che non sono presso di noi, e formavano una specie di popolare adunanza. Quindi tutte le arti della popolare

eloquenza sì spesso impiegate veggiamo da quegli antichi oratori, spezialmente da' romani, vale a dire le lagrime, la commiserazione, l'introdurre non solamente la persona accusata, ma presentare a' giudici eziandio la sua famiglia, i suoi figliuoli, i suoi attinenti, e colle loro grida e le loro lagrime sforzarsi di moverli a compassione.

Per questa differenza grandissima fra l'antico e il moderno tenor de' giudizj una stretta imitazione degli antichi, e singolarmente di Cicerone, sarebbe ora assai poco giudiziosa. Nella maniera però con cui egli apre il soggetto della controversia e s'insinua nell' animo de' giudici, nella distinta ordinazione del fatto, nella condotta e sposizione degli argomenti, merita senza dubbio d' essere imitato, nè può in questo proporsi miglior esemplare. Le sue esagerazioni e amplificazioni, la sua diffusa e pomposa declamazione, i suoi sforzi per infiammar le passioni sarebber ora fuor di proposito.

Il fondamento della riputazione e del buon successo d'un avvocato è posto ora principalmente in una profonda cognizione delle leggi.

A questa egli deve aggiugnere una diligente e laboriosa applicazione ad ogni causa che intraprende, affine d'impossessarsi pienamente di tutti i fatti e di tutte le circostanze che le appartengono. Cicerone sotto il carattere di Antonio nel secondo

libro *de oratôre* ne informa di ciò che egli usava di fare a questo proposito. » Io so-
» glio procurare, dice egli, che ognuno
» per se medesimo m' istruisca dell' affar
» suo, e ciò senza testimonio, onde possa
» parlar più liberamente; e prendo a fare
» con esso le parti dell' avversario, perchè
» egli faccia le sue, e palesi tutto ciò che
» intorno alla sua causa ha ruminato. La-
» onde poichè egli è partito, sostengo io
» solo tre personaggi con somma equani-
» mità, il mio, quello dell' avversario, e
» quello del giudice. Alcuni, prosegue egli,
» volendo esser creduti molto affaccendati,
» e veduti svolazzare per tutte il foro, e
» passar da causa a causa, trattan le cause
» senza saperle. Nel che certamente gran-
» de è la taccia che essi incontrano, o di
» negligenza nelle cose intraprese, o di
» perfidia nell' accettarle; ma d' ogni opi-
» nione maggiore è poi quella che nimmo,
» delle cose ch' egli non sa, non può non
» parlare sconcissimamente (1) ». Allo stes-

---

(1) *Equidem soleo dare operam, ut de sua quisque re me ipse doceat, et ne quis alius adsit, quo liberius loquatur, et agere adversarii caussam, ut ille agat suam, et quidquid de sua re cogitavit in medium proferat. Itaque cum ille discessit, tres personas unus sustineo summa animi aequitate, meam, adversarii, et judicis. -- Nonnulli dum operam suam multam existimari volunt, ut toto foro volitare, et a caussa ad*

so proposito QUINTILIANO nel capo VIII. dell' ultimo libro dà molte regole eccellenti rispetto a' metodi che il patrocinatore deve impiegare per giungere alla perfetta cognizione della causa cui difende, raccomandando replicatamente la pazienza nel conversare col cliente, e saviamente osservando che » non tanto nuoce l' udir le co» se superflue, quanto l' ignorare le neces» sarie; giacchè l' oratore trova sovente e » la ferita e il rimedio in quelle cose me» desime che al litigante parean non essere » d'alcun momento nè per l'una nè per » l'altra parte (1) ».

L'eloquenza adattata al foro, sì nelle aringhe come nelle allegazioni in iscritto, vuol essere presentemente d'un genere temperato e placido, ma congiunto ad uno stretto ragionare. Qualche piccolo sfogo può darsi talvolta all' immaginazione per ravvivare un soggetto arido, ed alleviar la fatica dell' attenzione: ma questa libertà

---

caussam ire videantur, caussas dicunt incognitas. In quo est illa quidem magna offensio vel negligentiae susceptis rebus, vel perfidiae receptis; sed etiam illa major opinione, quod nemo potest de ea re, quam non novit, non turpissime dicere.

(1) *Non tam obest audire supervacua, quam ignorare necessaria; frequenter enim et vulnus et remedium in iis orator inveniet, quae litiganti in neutram partem habere momentum videbantur.*

dee prendersi parcamente; poichè lo stil florido o brillante fa sempre che l' oratore sia ascoltato dal giudice con orecchio geloso. La purità e nitidezza dall' espressione è quella che vuolsi studiare principalmente; sceglier si deve uno stil chiaro e proprio, che non sia sopraccarico, senza bisogno delle pedanteria de' termini legali, ma dove al medesimo tempo non appaja l' affettazione di fuggir quelli che son necessarj o convenevoli.

La verbosità è il comun difetto che si rimprovera agli avvocati; e per fuggirla conviene formarsi, principalmente nelle allagazioni in iscritto, l' abitudine di uno stile forte e succoso, il qual suol esprimere assai meglio le stesse cose in poche parole, di quel che faccia una farragine d' intralciati periodi senza fine.

La chiarezza e distinzione è una delle proprietà essenziali all' eloquenza del foro. Questa dee mostrarsi in due cose spezialmente: 1. nel fissar bene lo stato della quistione, nell' indicar con precisione qual sia il punto controverso, qual cosa da noi si ammetta; quale si neghi, qual sia la linea di divisione fra noi e la parte avversaria; 2. nell' ordinata disposizione di tutte le parti del ragionamento.

In giudizio la narrazione de' fatti dee sempre esser concisa, per quanto la natura loro il comporta. Se l' oratore è stucchevole nella maniera di riferirli, e perdesi in inutili circostanze, ei non fa che

aggravar la memoria di chi ascolta; laddove col troncare le circostanze superflue egli aggiugne forza alle principali, offre un più chiaro prospetto di ciò che racconta, e fa che più viva e più durevole ne sia l' impressione.

Nell' argomentazione, all' incontro vuolsi usare nel foro una maniera più diffusa che altrove. Conciossiachè l' oscurità de' punti di legge richiede spesso che gli argomenti si stendano largamente, e si pongano in diversi lumi, onde sian ben intesi.

Lo spirito ed il brio può ne' giudizj giovar talvolta, massimamente in una vivace risposta per gettar del ridicolo su qualche cosa che siasi detta dalla parte contraria: ed abbiam pure da Orazio (Serm. Lib. 1, Sat. x.):

Ridiculum acri
Fortius et melius magnas plerumque secat
res (1).

Ma di questo talento, altronde difficile, non è da abusare; e l' avvocato dee ricordarsi che il suo officio non è di far ridere l' udienza, ma di convincere i giudici.

Un conveniente grado di calore nell'aringare è sempre di giovamento. L' avvocato

---

(1) . . . . . . » Le più volte
» Il ridicolo meglio assai che l' acre
» Tronca le cose grandi.

sostien la persona del suo cliente, e sta in luogo di lui medesimo: sarebbe cosa perciò sconvenevole, e sommamente pregiudicevole alla sua causa, se veder si facesse indifferente ed insensibile. Non dee però entrare con egual calore in qualunque causa. Ov' ei sostenga una causa dubbiosa, dee far forza, ma senza trasporto; su quegli argomenti che a suo giudizio sembrano più probabili, e riserbare il suo zelo, o la sua indegnazione a quei casi, ove la giustizia o l' ingiustizia è più manifesta.

Dee schivar soprattutto di mai impegnarsi in cause apertamente odiose od ingiuste. La riputazione di giustizia e di probità è necessaria ad ogni uomo, ma in un avvocato spezialmente è essenzialissima. » Importa troppo, dice Quintiliano, ch' ei » sia tenuto per uom dabbene. Perciocchè » sembra allora, che si ravvisi in lui quasi la fede d' un testimonio, anzichè la » premura d' un avvocato (1) ».

Articolo III.

Dell' eloquenza del pulpito.

Il fine del predicare è di persuadere agli uomini ad esser buoni. Ogni sermone per-

---

(1) *Plurimum ad omnia momenti est in hoc positum, si vir bonus creditur. Sic enim contingit, ut non studium advocati videatur offerre, sed paene testis fidem.*

tanto è un discorso persuasivo; e come ogni persuasione deve esser fondata sopra il convincimento; così l'intelletto è quello che deve espugnarsi in primo luogo per fare una durevole impressione nel cuore.

Le principali qualità che all'eloquenza del pulpito si convengono, sono gravità e calore. La seria natura de' soggetti, che al pulpito appartengono, richiede gravità; la loro importanza al ben degli uomini vuol calore: e l'unione di amendue con un certo patetico forma poi quella che chiamasi *unzione*, cioè quella penetrante maniera proveniente da un vivo sentimento del predicatore per l'importanza delle verità che espone, e da un vivo desiderio che faccian sull'anima degli uditori un' impressione profonda.

Nella scelta de' soggetti, a quelli ei deve principalmente applicarsi, che più gli sembrano profittevoli e più adattati alle circostanze de' suoi uditori. Non ascende egli il pergamo per discutere qualche punto astruso, non per illustrare qualche metafisica verità, o per informar gli uditori di qualche cosa che mai non abbiano intesa; ma per rendere gli uomini migliori coll'offrir loro chiare spiegazioni, e far impressioni persuasive intorno alle verità religiose e morali. Perciò l'astratta e filosofica maniera di predicare, sebbene qualche volta sia stata ammirata, e però fondata sopra un falso principio, e allontanasi dal vero scopo della sacra eloquenza.

Opposte ad un tale scopo sono pertanto in primo luogo le sottigliezze scolastiche, di cui una volta facevasi tanta pompa; opposta del pari è la vanità che hanno alcuni di farsi vedere istrutti nella moderna filosofia, ed introdurvi or la fisica, or la chimica, or la storia naturale. La stessa logica e metafisica soverchiamente raffinata è contraria al vero fine dell'eloquenza del pergamo, o perchè non intesa dal comune degli uditori, o perchè non abbastanza conducente alle pratiche verità che più importa d'insinuare. Poco conforme al vero fine che aver deve il predicatore è la stessa teologia specolativa, massimamente quella che aggirasi sopra alle quistioni scolastiche o alle dispute de' partiti. Nè gran fatto son pure d'approvare le prediche sì frequenti contro agl'increduli, ed a que' che diconsi spiriti forti. I fondamenti della religione mostrar si debbon ne'libri, e nelle istruzioni catechistiche: ma ne'sermoni il predicatore dee sempre supporre di parlare a veri credenti già persuasi della verità della religione; e sua cura debb' essere solamente il mostrare i doveri che da questa dipendono, e con tutta la forza dell'eloquenza movere gli uditori a ben adempirli.

Le regole che riguardano la condotta delle diverse parti di un sermone, si esporranno in appresso; quì solo daremo innanzi tratto alcuni generali avvertimenti.

II. 1. si è di por mente all'unità del ser-

mone, di modo, che sempre v' abbia un punto principale, a cui tutte le parti di quello si riferiscano, senza perdersi in digressioni inopportune, o introdurvi cose che al soggetto principale non abbiano conveniente rapporto.

Il 2. è che i sermoni sono tanto più utili, quanto più particolari ne sono i soggetti. Il raccomandare qualche virtù, o inveire contro di qualche vizio in generale, fornisce, è vero, un soggetto che non manca di utilità; ma se ci ristringeremo a qualche particolare aspetto di questa virtù o di qualche vizio, se prenderemo a considerarlo nel modo che appare in certi caratteri, o in certe circostanze della vita, il soggetto riuscirà e più interessante e più profittevole.

In 3. luogo non si dee avere la smania di dire sul proposto argomento tutto quello che si può dire; ma scegliere i luoghi più utili, più convincenti, più persuasivi, e su questi fermarsi. Nulla più nuoce alla persuasione che il confondere l' uditore con troppe cose, o annojarlo con una soverchia minutezza e prolissità.

Deve in 4. luogo il predicatore saper discendere opportunamente alla pratica. Finchè ei s' aggira fra la nebbia delle generali osservazioni, senza delineare i tratti particolari degli umani costumi, l' uditore sta indifferente, come se non v' avesse veruna parte. La minuta, diligente e circostanziata pittura de' morali caratteri è quella che dà

al discorso il maggior potere. Il saper penetrare i nascondigli del cuore, e scoprir l'uomo a se stesso in un aspetto, nel quale egli non ha mai prima osservato il suo proprio carattere, produce effetti maravigliosi. A ciò giovano assaissimo gli esempi fondati su i fatti storici, e sulla vita comune, e quelli massimamente che traggonsi dalle divine scritture, le quali in gran copia ne somministrano.

Convien poi guardarsi in 5. luogo dal pigliar per modello del predicare una qualche moda, che per avventura incominci a prender voga. Questi sono torrenti che oggi corrono gonfi, e domani più non si veggono. Talor prevale il gusto del parlare poetico, talora quello del filosofico: in un tempo tutto è patetico, in un altro tutto è dialettico, secondo l'esempio di qualche predicatore di grido. Ognuna di queste mode, ove sia portata all'estremo, è viziosa; e chiunque vuol conformarvisi, inceppa l'ingegno suo, e il corrempe.

Lo stile deve primieramente esser chiarissimo, esser i discorsi morali diretti alla istruzione di ogni sorta di uditori. Perciò tutte le parole inusitate, spezialmente le filosofiche, o poetiche, debbon con somma cura evitarsi.

Al tempo stesso però deve essere dignitoso, e nulla d'incolto o di rozzo, niuna frase abbietta e volgare vi debbe essere tollerata.

L'importanza poi de' soggetti che tratta

un sacro oratore, o la premura che sentir deve per quelli, non solo giustificano, ma esigon pure sovente uno stil vivace, focoso, animato. Quindi non solamente può impiegare le metafore e le similitudini, ma alle occasioni opportune può apostrofare i giusti, o i peccatori, può personificare gli oggetti inanimati, prorompere in ardite esclamazioni, usare generalmente tutte le figure più appassionate, avvertendo soltanto alla regola fondamentale di non mai impiegare le forti figure, fuorchè nei casi dove il soggetto naturalmente le porti, e l' oratore sia spinto al farne uso da un calor vero non finto o affettato.

Il linguaggio delle sacre scritture, acconciamente adoperato, è nelle prediche di grandissimo ornamento Può esso impiegarsi o per via di citazioni, o per modo d' allusione. Le citazioni tratte dalle scritture per confermare la verità, che il predicatore viene esponendo, al tempo stesso che aggiungono alle sue dottrine grandissimo peso, rendono anche il suo discorso più solenne e più venerando. Le allusioni alle frasi delle scritture, quando sieno accortamente introdotte, somministrano un fondo di espressioni metaforiche e figurate, di cui non gode niun altro genere di composizione, e per cui l' oratore può molto variare e avvivare il suo stile.

E' però da fuggire l' affettazione che scopresi in alcuni i quali, per far pompa di uno stile scritturale, scelgono appunto dal-

le scritture quelle espressioni che dal comune degli uditori son meno intese, o ad ogni proposizione ancor più chiara ed evidente applicano un testo per confermarla, che è come il volere in geometria dare la dimostrazione degli assiomi. Il peggio è poi quando empiono le loro prediche di questi testi recati in latino senza darne la spiegazione, che pel maggior numero, a cui il latino è linguaggio ignoto, sono parole gettate al vento.

Tra i più celebri predicatori francesi s'annoverano particolarmente *Bossuet*, *Bourdaloue*, *Massillon*, e *Flechier*. In Italia hanno acquistato assai grido *Casini*, *Tornielli*, *Terzi*, *Granelli*, *Venini*, *del Borghetto*, *da S. Geminiano*, *Vanini*, *Pellegrini*, *Turchi*, *Luvini*, ed altri, i quali tutti, chi più chi meno, o per evangelica libertà, o per coltura di stile, o per dottrina, o per forza di argomenti, o per mozione d'effetti, hanno un merito assai distinto. In niuno però sembra che i pregi convenienti a sacro oratore meglio uniti si trovino, che nel Segneri, il quale malgrado alcuni difetti, colpa del secolo in cui visse, par essere tuttavia in questo genere il miglior modello di eloquenza concionatoria animata, robusta, patetica, frutuosa, che agl'Italiani si possa offerire. Niuno ha forse mai posseduto meglio di lui la difficil arte di presentare una verità in tutti i migliori aspetti, e con tutti i più forti argomenti che possono avvalorarla, o di spingere un ar-

gomento fin dove ei può arrivare, o di eccitare più fortemente a' luoghi opportuni ora la tenerezza, or la compunzione, ora il terrore. Se tolgasi qualche abuso di concetti, di metafore, di profana erudizione, di scolastica filosofia, cose tutte che erano molto in voga nel suo secolo, e da cui non ha saputo interamente guardarsi, benchè lo abbia procurato in gran parte; se in qualche luogo si temperi la declamazione, o la diffusione soverchia; poco mancherebbe a formar di esso in molte delle sue prediche un oratore perfetto.

SEZIONE II.

Della condotta di un discorso in tutte le sue parti.

Su qualunque soggetto abbia taluno a discorrere, ei dee comunemente incominciare da qualche introduzione, affinè di preparar l' animo de' suoi uditori; dee poscia fissare il soggetto del suo discorso, e spiegare i fatti che v' hanno connessione; in seguito dee servirsi di argomenti per provare la sua sentenza, e ribattere quella de' suoi avversarj; dee puranche, allorchè vi sia luogo, cercar di movere le passioni de' suoi uditori; e dopo aver detto tutto quello ch' ei crede a proposito, dee chiudere il suo discorso con qualche perorazione o finimento adattato.

Essendo questo il natural ordine di un

discorso, ne segue che le parti componenti una formale orazione sono sei: 1. esordio o introduzione; 2. proposizione del soggetto e sua divisione; 3. narrazione o spiegazione; 4. argomentazione, ossia confermazione, e confutazione, 5. mozione degli affetti; 6. conchiusione.

Non s' intende già che ciascuna di queste parti entrar debba in ogni discorso, nè che sempre entrar vi debbano con quest' ordine. Ma come, o tutte, o molte in ogni discorso regolare debbon aver luogo, così di ciascune sarà mestieri trattare distintamente; e aggiugnere poi sul fine gli avvertimenti convenevoli intorno al modo di recitarlo: cosa di somma importanza al suo felice riuscimento.

Questa trattazione servirà anche a quelli che non avran forse mai occasione di fare alcun pubblico ragionamento; perciocchè loro fornirà i lumi opportuni sul modo di contenersi ne' ragionamenti privati, nelle lettere, e in ogni maniera di ordinario discorso.

CAPO I.

Dell' esordio.

I tre fini dell' esordio, secondo Cicerone e Quintiliano, sono di rendere gli uditori *benevoli*, *attenti*, e *docili*.

Per conciliar la *benevolenza* degli uditori può trarsi alcune volte partito dalla particolar situazione dell' oratore e del suo

cliente, o dal carattere e dall' opposta condotta dell' avversario; altre volte dalla natura del soggetto, mostrandolo intimamente congiunto cogl' interessi degli ascoltatori.

A destare l'*attenzione* gioverà il far qualche cenno dell' importanza, dignità, e novità del soggetto, o dar qualche indizio della chiarezza e precisione con cui vogliamo trattarlo, e della brevità colla quale intendiamo in essi di contenerci.

Per render *docili* gli uditori, ossia disposti a lasciarsi persuadere, converrà prima rimovere ogni prevenzione, che possano aver concepito contro la causa o il partito che noi abbracciamo.

Gli antichi distinguevano due specie d'esordj, l' una delle quali era detta *principium*, l' altra *insinuatio*. Era *principium*, quando l' oratore pianamente esponeva l' oggetto del suo discorso, come per lo più usava Demostene. Era *insinuatio*, quand' ei prendea più lungo giro, e presumendo negli uditori una disposizione a se contraria, cercava gradatamente d' accattivarseli innanzi di palesare l' oggetto che avea di mira; di che un mirabile esempio abbiamo nell' esordio della seconda orazione di Cicerone contro di Rullo al proposito della legge agraria.

Le principali regole per ben comporre un esordio sono le seguenti.

1. Regola si è che l' esordio sia adattato al soggetto, e al tempo stesso facile e naturale, sicchè sembri, come dice elegan-

temente CICERONE, sbucciato dalla cosa medesima di cui si tratta (1). Nulla è più sconvenevole di un esordio preso da luoghi comuni, e che non abbia veruna particolare relazione col soggetto di cui si parla, talchè egualmente possa adattarsi a qualunque altro, o formi come un pezzo staccato dal rimanente dell'orazione.

Affinchè poi sia proprio e particolare, il miglior metodo si è di non cominciare l'esordio, se non dopo aver ben meditata nell'animo tutta la sostanza del discorso. » Considerate tutte le cose, dice il mede» simo CICERONE, allor finalmente soglio » pensare a quel che prima dee dirsi, cioè » di qual esordio abbia a servirmi. Per» ciocchè se qualche volta ho voluto cer» carlo a principio, non mi si è presen» tato mai nulla che non fosse o esile, o » frivolo, o volgare (2) ».

In 2. luogo vuolsi nell' esordio usare ogni più scrupolosa accuratezza d' espressioni, essendo allor gli uditori assai più disposti a criticare che in altro tempo, come non ancora occupati dal soggetto, o dagli ar-

---

(1) *Effloruisse penitus ex re de qua tum agitur.*

(2) ***Omnibus rebus consideratis, tum demum id quod optimum est dicendum, postremum soleo cogitare, quo utar exordio. Nam si quando id primum invenire volui, nullum occurrit, nisi aut exile, aut nugatorium, aut vulgare.***

gomenti, e coll' attenzione tutta rivolta allo stile e alle maniere del dicitore. Non convien però mostrare soverchio artificio; poichè agevolmente verrebbe scoperto, e assai toglierebbe alla persuasione in tutto quello che segue. Una corretta naturalezza, un' eloquente semplicità sono il convenevol carattere di un esordio, *ut videamur*, come dice Quintiliano, *accuratè non callidè dicere*.

La modestia è il terzo carattere che dee avere l'esordio. Questa modestia deve a principio dimostrar l'oratore non solamente nelle espressioni, ma in tutte le sue maniere, negli sguardi, nei gesti, nel tono della voce ec. Ogni uditorio prende in buona parte queste significazioni di rispetto.

Non dee però la modestia degenerare in bassezza e abbiezione. Gioverà anzi all'oratore il dimostrare insieme colla modestia un certo grado di dignità procedente dalla persuasione della giustizia ed importanza del soggetto che è per trattare.

In qualche caso potrà anche prorompere con un tono alto ed ardito, come quando si levi a difendere una causa già molto screditata nel pubblico, dove un cominciamento troppo modesto potrebbe prendersi per una confessione di colpa. Coll' ardimento e la robustezza del suo esordio deve egli allora per l' opposto sforzarsi di arrestar la marea che ha contro di se, e rimovere le prevenzioni coll' affrontarle senza timore.

4. Comunemente però l'esordio vuol esser condotto in una maniera placida e posata; e ben di rado la veemenza e la passione vi può aver luogo. Le eccezioni sono, quando il soggetto sia tale, che il sol ricordarlo desti qualche gagliardo movimento d'affetto, o l'inaspettata presenza di qualche persona, o di qualche cosa faccia prorompere l'oratore con un insolito fuoco. Così l'inaspettata comparsa di Catilina in senato rendette naturalissimo e convenientissimo l'incominciamento di Cicerone contro di lui: *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?* con quel che segue.

Siffatti esordj però, che chiamansi *ex abrupto*, avventurare si debbon da pochi, perciocchè tanta veemenza promettono nel rimanente del discorso, che è ben difficile il soddisfar pienamente all'aspettazione degli uditori.

La 5. regola si è di non introdurvi anticipatamente niuna parte sostanziale del soggetto. Allorchè gli argomenti, che debbonsi amplificare in appresso, veggonsi già toccati ed espressi in parte nell'esordio, perdono alla seconda comparsa tutta la grazia e la forza della novità.

6. Finalmente debbe esser l'esordio proporzionato così nella lunghezza, come nella maniera all'orazione che segue. Nella lunghezza, perchè nulla sarebbevi di più assurdo, che il porre un grand'atrio innanzi ad un piccolo edifizio; nella maniera, perchè non meno assurdo sarebbe il rendere

così gajo e leggiadro l' ingresso di un sepolcro, come quello di un giardino.

CAPO II.

Della proposizione, e divisione.

Dopo l'esordio, o sulla fine di quello comunemente viene la proposizione, o esposizione del soggetto su cui s' intende di ragionare.

Regola generale intorno a questa si è, che deve esser chiara, distinta, ed espressa in poche e semplici parole senza la minima affettazione.

Siccome però se la proposizione è troppo comune, corre pericolo di far languire l'attenzione; così dee procurarsi di darle un' aria di novità, la qual' ecciti nell' uditore una certa sospensione, e curiosità di vedere come il proposto assunto dall' oratore verrà dimostrato. Così il Segneri nella predica xx. dalla premessa, che Cristo non sia stato l' uomo più scellerato del mondo, propone di dimostrare che dunque egli è Dio.

Nei ragionamenti destinati alla pubbliche adunanze od al foro la proposizione più comunemente si suol restringere in un sol punto. Nelle prediche più di frequente si suol dividere in più punti: sebbene molte delle migliori prediche del Segneri si aggirino sopra di un punto solo, ma con una mirabile progressione di pruove sempre crescenti recato poi al più alto

grado di evidenza e di persuasione.

Ove la divisione si crede opportuna, le regole da osservarsi sono le seguenti:

1. Che le varie parti in cui il soggetto è diviso, sieno realmente distinte fra loro, sicchè l'una non sia compresa nell'altra. Perocchè assurdo, a cagion d'esempio, sarebbe, se uno proponesse di trattar prima dei vantaggi della virtù, e poi di quelli della giustizia, o della temperanza, comprese appunto nelle virtù che chiamansi cardinali.

2. Nella divisione dee procurarsi di seguir l'ordine naturale, incominciando dai punti più facili ad apprendersi, o necessar ad esser discussi prima; indi a quelli passando, che son fondati sopra de' primi, o esigono che questi innanzi sieno conosciuti. Così volendo consigliare alcuna cosa come giusta, utile e piacevole, dovrà cominciarsi dalla giustizia, senza di cui niuna utilità dee muoverci; passar indi all'utilità, che è da preferirsi al mero piacere; e terminar con quest'ultimo, che una spinta maggiore, e un più forte allettamento può darci ad intraprendere quello che giusto ed utile siasi già dimostrato.

3. I varj membri della divisione debbon riempire tutto il soggetto; altrimenti la divisione sarà imperfetta, ed invece del tutto presenterà solamente alcune parti. Così indarno Demostene, per indurre gli Ateniesi a dichiarar la guerra a Filippo, avrebbe preso a dimostrare che giusta ed utile era siffatta guerra, se non avesse ezian-

dio proposto i mezzi con cui sostenerla.

4. I termini con cui si esprimono le partizioni esser debbon i più concisi, fuggendo ogni circonlocuzione, non ammettendo che le parole puramente necessarie, e usando in queste la massima precisione, onde facilmente possano rilevarsi e serbarsi a memoria. Così Cicerone nell'orazione per la legge Manilia colla più grande semplicità e concisione divide in questo modo il suo assunto: *Primum mihi videtur de genere belli, deinde de magnitudine, tum de Imperatore deligendo esse dicendum* (1).

5. Fuggir si deve la troppa moltiplicità de' punti. Due o tre bastano comunemente. Questi si possono poi suddividere; ma è da andare anche in ciò con riserbo, giacchè le troppe divisioni e suddivisioni confondon la mente dell'uditore, e danno al discorso più l'apparenza di un trattato scolastico, che di un ragionamento oratorio.

CAPO III.

Della narrazione, o spiegazione.

La narrazione ha luogo spezialmente nelle cause forensi, e n'è spesso una parte

---

(1) « Sembrami doversi ragionare primie-
» ramente del genere di questa guerra, poi
» della sua grandezza, in seguito della scel-
» ta del Comandante ».

rilevantissima insieme e difficilissima per più riguardi.

Conciossiachè l' avvocato non dee dir nulla che non sia vero; e dee fuggire nel tempo stesso di dir cosa alcuna che pregiudichi alla sua causa. I fatti ch' ei riferisce esser debbon la base di tutto il suo futuro ragionamento: ma il raccontarli in maniera che sieno strettamente entro i limiti della verità, ed insieme presentati coi colori più favorevoli alla propria causa; il metter in viva luce ogni circostanza vantaggiosa, e temperare o indebolir le contrarie, richiede non poca dose di sagacità e di destrezza.

Le qualità che nella narrazione si esigono sono *chiarezza*, *distinzione*, *probabilità*, e *concisione*.

Perchè sia *chiara* e *distinta*, oltre le generali regole della chiarezza altrove accennate, vuolsi una particolar attenzione nell accertare distintamente le persone, i tempi, i luoghi, ed ogni altra rilevante circostanza del fatto che si racconta.

Perchè sia *probabile* convien entrar nel carattere delle persone di cui si parla, e mostrare che le loro azioni sono procedute da motivi naturali e facilmente credibili.

Perchè sia *concisa*, quanto il soggetto comporta, lasciar si debbon da parte tutte le circostanze superflue, e ritenere le sole importanti.

Cicerone è singolarmente ammirabile per la sua abilità nelle narrazioni, e dagli e-

sempi che trovansi nelle sue orazioni assaissimo può impararsi. La narrazione, fra l'altre, che è nella celebre difesa di Milone, è stata sovente e con molta ragione riguardata come uno de' più perfetti esemplari che abbiansi in questo genere.

Il suo scopo è di mostrare che sebben Milone per mezzo de' suoi servi abbia ucciso Clodio, ciò non ha fatto se non per propria difesa, e che le insidie non sono state tramate da Milone alla vita di Clodio, ma da Clodio alla vita di Milone. Tutte le circostanze per rendere ciò probabile sono dipinte con arte maravigliosa. Nel riferir la maniera con cui Milone partì da Roma, ei fa una descrizione naturalissima della partenza d'una famiglia per la campagna, sotto di cui non potea nascondersi alcun disegno sanguinario. » Milone, dice » egli, essendosi quel giorno trattenuto in » senato, finchè fu disciolto, sen venne a » casa. Cangiò di scarpe e di vesti; fermossi alquanto, mentre la moglie, come » è uso di donna, andavasi allestendo; » poi si partì a tal ora, che Clodio se in » quel giorno avesse voluto tornar a Ro» ma, poteva già esser giunto. Clodio, per » via gli si fa incontro, spedito, a caval» lo, senza calesso, senza impacci, senza » la solita comitiva di Greci, senza la mo» glie, che quasi mai non lasciava addie» tro. Laddove Milone, che vuolsi insidia» tore, e aver quel viaggio intrapreso ad » intendimento di fare strage, se ne veni-

» va in calesso, colla moglie, immantel-
» lato, con grande ingombro di gente, col
» femminile e dilicato accompagnamento
» di ancelle e di fanciulli (1) ». Seguita
a descrivere l'incontro, i servi di Clodio
che assalgono quei di Milone, e gli uccidono il cocchiere, Milone, che gettato il
mantello balza di calesso, e si mette sulle
difese, mentre i servi di Clodio si sforzano di circondarlo; poscia conchiude la narrazione con un tratto dilicatissimo e veramente ammirabile. Non confessa apertamente che i servi di Milone uccidesser Clodio; ma dice che in quel tumulto senza
ordine del padrone, senza sua saputa, senza la sua presenza fecero quel che ognuno
vorrebbe che i proprj servi facessero in
simil caso (1).

(1) *Milo cum in senatu fuisset eo die quoad senatus dimissus est, domum venit. Calceos et vestimenta mutavit; paullisper, dum se uxor, ut fit, comparat, commoratus est; deinde profectus est id temporis, cum jam Clodius, si quidem eo die Romam venturus erat, redire potuisset. Obviam fit ei Clodius, expeditus, in equo, nulla rheda, nullis impedimentis, nullis graecis comitibus ut solebat, sine uxore, quod nunquam fere. Cum hic insidiator, qui iter illud ad caedem faciendam apparasset, cum uxore veheretur in rheda, penulatus, vulgi magno impedimento, ac muliebri et delicato ancillarum, puerorumque comitatu.*

Nei sermoni, ove di rado ha luogo la narrazione, occorre invece la spiegazione del soggetto sul quale s'ha a ragionare; e questa pure al medesimo modo deve esser chiara, distinta, concisa, e dettata con uno stile corretto e nitido, anzichè elevato o florito.

La grand' arte per ben riuscirvi consiste nel meditare profondamente il soggetto, onde metterlo nel più chiaro e vivo punto di prospettiva; considerare se abbia prossima relazione con qualche altro da cui si debba distinguere, o se possa opportunamente illustrarsi col paragonarlo, od opporlo a qualche altra cosa; cercarne la causa o gli effetti; produrne degli esempi, o appellare all' intimo senso degli uditori.

CAPO IV.

Dell' argomentazione, ossia confermazione e confutazione.

Chiunque propone alcuna cosa, è tenuto a provarla debitamente, se vuol che credasi ciò ch' egli asserisce, o facciasi quel ch' ei desidera.

---

(1) *Fecerunt id servi Milonis (dicam enim non derivandi criminis caussa, sed ut factum est), neque imperante, neque sciente, neque praesente domino, quod suos quisque servos in tali re facere voluisset.*

A questo è necessario in 1. luogo saper trovare gli argomenti opportuni; 2. saper ben disporli; 3. saper esprimerli in modo che abbiano tutta la loro forza; 4. saper ben distruggere tutti gli argomenti contrarj.

ARTICOLO. I.

Dell' invenzione degli argomenti:

Intorno all' invenzione degli argomenti, ossia a' fonti da cui si possono ricavare, molto si sono occupati gli antichi retori, e fra gli altri ARISTOTILE, CICERONE, e QUINTILIANO.

Alcuni di questi fonti, o luoghi degli argomenti, si chiamano *intrinseci*, ed altri *estrinseci*. Alcuni pure sono comuni ad ogni genere di discorso, altri particolari a ciascuno.

Di tutti noi parleremo brevemente, nulla però tralasciando di quello chè può servire di guida a ritrovare sopra i diversi soggetti, che occorrer possono, i più opportuni argomenti.

§. 1. *Fonti generali degli argomenti.*

Argomenti intrinseci.

Diconsi *intrinseci* gli argomenti che si cavano dalla cosa medesima di cui si tratta; e sono la *definizione*, l' *enumerazione delle parti*, l' *etimologia*, i *termini degi-*

vati, il *genere* e la *specie*, la *causa* e *l'effetto*, la *somiglianza* e la *contrarietà*, il *paragone*, o *confronto*, e le *circonstanze*.

1. La *definizione* s'adopra per dare una chiara idea della cosa, di cui si ragiona. Perchè sia esatta, deve ella, secondo Cicerone, esser composta del genere prossimo e della differenza ultima, vale a dire, deve indicar il genere o la specie prossima a cui la cosa appartiene, e la differenza che la distingue da tutte le altre del medesimo genere o della medesima specie. Quindi l'*uomo* acconciamente si definisce *un animal ragionevole*, perchè è contenuto prossimamente nel genere degli animali, e la ragione il distingue da tutti gli altri di questo genere.

Della nuda definizione però di rado servonsi gli oratori; e a questa aman piuttosto di sostituire la descrizione. Così il Salvini in luogo di definir l'*amicizia*, per questo modo si fa a descriverla: » Non vi » ha cosa che alletti ed attragga gli uma- » ni intendimenti, quando la considerazio- » ne della natura dell'amicizia. Ella fa es- » sere la generazione nostra placida e com- » pagnevole; e non a guisa delle altre » greggie stolida e vile, ma savia, civile » ed onorata. Mille benefizj da quella a » noi vengono, mille soddisfazioni, mille » contenti. Nelle prosperità ci accompagna, » nelle infelicità non ci abbandona: par- » tecipe de' nostri beni e de' nostri mali, » fa quelli essere maggiori, questi più lie-

» vi a sostenere. Senza l'amicizia, compa-
» gnia e radunanza d'uomini sussistere non
» saprebbe, nè casa veruna, nè famiglia
» in piedi tenersi; ed il nostro vivere sa-
» rebbe più che morte aspro e doloroso;
» le città boschi, e gli uomini bestie sel-
» vatiche diverrebbero «.

Dal mostrar poi o colla definizione, o colla descrizione la natura della cosa, è facile il comprendere quanti argomenti si possan trarre, onde provare, s'ella sia lodevole o biasimevole, utile o perniciosa, giusta o ingiusta, lecita o illecita etc.; e se vero o falso, esatto o inesatto sia ciò che di quella si asserisce.

2. L'*enumerazione delle parti*, che un tutto compongono, serve pure mirabilmente a dichiarare qual giudizio formar si debba di questo tutto, o di chi lo possiede. Così Cicerone nell'orazione per la legge Manilia comincia ad annoverare le parti che costituiscono un eccellente comandante, cioè *scienza militare*, *virtù*, *autorità* e *fortuna*, dimostra in seguito come tutte si trovino in Gn. Pompeo; e ne conchiude che approvar quindi si deve la legge di Manilio, che lui destinato avea comandante nella guerra contro di Mitridate.

3. L'*etimologia* de' nomi può giovar qualche volta a mostrare ciò che richiedesi, o che conviene alla persona o alla cosa denominata. Così vero amante della sapienza si dirà dover essere, e farsi conoscere costantemente chiunque pretende d'essere chiamato *filosofo*.

4. Lo stesso uso può farsi de' *termini derivati*. Così abbiamo in Terenzio: *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*; per dimostrare che niun uomo dee credersi esente da ciò che è proprio dell'umana natura.

5. La considerazione del *genere* o della *specie*, a cui la cosa appartiene, può fornire anch'esso argomento delle qualità che vi si debbono ritrovare convenienti a quel genere, o a quella specie; e se lode e biasimo, approvazione o disapprovazione le sia dovuto. Per questo modo Cicerone dall'onore in cui sempre era stata tenuta la classe de' poeti, fa vedere in qual conto da' Romani aver si dovesse il poeta Archia, e quanto avessero a pregiarsi d'annoverarlo fra' lor cittadini.

6. Dalla qualità della *causa* si può argomentare quella dell'effetto, siccome viceversa da un *effetto* o buono o reo si può dedurre la qualità della causa. Un cattivo albero non fa aspettare che cattivi frutti; e al contrario i frutti squisiti e perfetti mostrano la bontà della pianta che gli ha prodotti.

La ricerca della causa può anche giovare sovente per dare ad una buona o cattiva azione maggior risalto. Così Cicerone, nell' orazione a favor di Marcello, prova che Cesare è più glorioso per la sua clemenza che per le sue vittorie; perchè le opere di clemenza dipendono da lui solo; nelle vittorie insieme col valore e l'avvedutezza

del comandante han molta parte i capitani, i soldati, e la fortuna.

7. Gli *antecedenti*, e i *conseguenti*, cioè le cose che han preceduto o seguito un fatto o un effetto, servon di norma a congetturarne la causa. » Voi avevate con un » tale odio e inimicizia; avete avuto rissa » con lui; n' aveste un' offesa; ne giuraste » vendetta; egli è stato ucciso; voi siete » fuggito: tutti questi sono forti indizj che » voi siete il reo «. Non sempre però dagli antecedenti e dai conseguenti può trarsi argomento certo; ma in mancanza di prove certe l' oratore insiste sulle probabili.

8. La perfetta *somiglianza* di due cose fa che dell' una si possa meritamente asserire quel che si afferma dell' altra. Su questo molto s' afforzano gli avvocati, quando avviene loro di far vedere che la causa che han per le mani sia affatto simile ad altra causa giudicata già innanzi, onde ottenerne un' eguale sentenza. Quando la somiglianza non sia del tutto perfetta, non si può pretenderne la medesima conchiusione. Tutta volta allorchè due cose somigliansi in qualche parte, giovano sempre a rischiararsi vicendevolmente, e sempre forniscono delle prove, se non assolutamente vere, almeno verisimili.

9. Grandissima forza acquistano i *contrarj* quando mettonsi in opposizione fra loro, e dimostrasi che quanto si nega dell' uno necessariamente si deve affermare dell' altro: Così Cicerone nella seconda Filippica. » Se

» Bruto e Cassio, dice, non sono da ripu-
» tarsi i liberatori del popolo romano, ed
» i conservatori della repubblica, sono più
» che sicarj, più che omicidi, più ancora
» che parricidi; giacchè delitto più atroce
» è l'uccidere il padre della patria, che il
» proprio padre. Ma se parricidi sono essi,
» perchè sempre con onore, e nel senato
» e nel foro, sono stati da te, o Antonio,
» nominati? perchè assegnate lor furono le
» provincie etc.? Nè parricidi adunque, nè
» omicidi son essi da appellarsi. Resta per-
» tanto che liberatori della patria per tuo
» giudizio medesimo si debban dire, giac-
» chè non v' ha nulla di mezzo. «.

10. I *paragoni*, o *confronti* ora si fanno tra due cose eguali, come: « Se fu lecito » a Catone il seguir la guerra civile, per- » chè essere non lo doveva egualmente a » Cicerone «? ora dal più al meno; come in Terenzio: Chi potrà egli mai sopportare, se tollerare non sa nemmeno il proprio padre (1) »? ora dal meno al più, come presso Cicerone per la legge Manilia: » I nostri maggiori mossero guerra so- » venti volte, perchè mercatanti o noleg- » giatori erano stati alquanto ingiuriosa- » mente trattati: voi al mirare tante mi- » gliaja di cittadini romani trucidati ad un » solo avviso, ed in un sol tempo, di qual » animo dovete voi essere finalmente (2)? «

(1) *Quem feret, si parentem non fert suum?*
(2) *Majores nostri saepe mercatoribus ac na-*

11. Moltissimi argomenti soprattutto cavar si possono dalle *circostanze* (che *aggiunti* chiamavansi da' Latini) per accrescere o diminuir l'importanza di una cosa, e il merito o demerito d'un' azione. Queste circostanze trovansi raccolte nel seguente esametro:

Quis, quid, ubi, per quos, quoties, cur, quomodo, quando,

ove *quis* esprime la qualità delle persone, che hanno avuto, o deggiono aver parte all'azione, o alla cosa di cui si tratta; *quid* la qualità dell' azione, o della cosa medesima: *ubi* il luogo in cui la cosa si trova, o in cui l' azione si è fatta, o dee farsi; *per quos* i mezzi, o gli ajuti che hanno servito, o servir deggiono all' eseguimento; *quoties* il numero delle volte che la cosa fu ripetuta, o dee ripetersi; *cur* il motivo che ha spinto, o dee spingere ad intraprenderla, e questo se buono o malvagio, nobile o vile, giusto o ingiusto, disinteressato o interessato etc.; *quomodo* il modo dell' eseguimento, se facile o difficile, spedito o lungo, piacevole o dispiacevole, innocuo o pericoloso etc.; *quando* il tempo che si è scelto, o deve scegliersi all' adempimento.

---

viculatoribus injuriosius tractatis bella gesserunt: vos tot civium romanorum millibus uno nuntio, atque uno tempore necatis, quo tandem animo esse debetis?

Di qualunque cosa abbiasi a ragionare, certamente, chi prenderà ad esaminar ben addentro con un' esatta definizione o descrizione la natura della cosa medesima, a considerarne con una giusta enumerazione tutte le parti, a ricercarne il genere o la specie, la causa o l' effetto, la somiglianza o contrarietà, ugu glianza o disuguaglianza con altre, e finalmente le circostanze della stessa cosa, delle persone, del luogo, dei mezzi, del numero, del motivo, del modo, del tempo, non mancherà di trovare all' uopo sufficiente copia di argomenti, onde parlarne assestatamente.

Argomenti estrinseci.

Gli argomenti *estrinseci*, vale a dir che si traggono, non dalla cosa medesima, ma da cose ad essa esteriori, sono le *leggi*, la *fama*, le *tavole*, ossia gli *scritti*, il *giuramento*, i *tormenti*, e i *testimonj*.

1. Nelle *leggi* devesi considerare e la lettera e lo spirito, vale a dire e il senso letterale ed ovvio, e il senso intimo e recondito che aver possono; esaminare il tempo e l' occasione in cui furon fatte; vedere se il caso, di cui si tratta, è nella legge compreso; se questa è tuttavia in vigore; se v'ha legge contraria etc.

2. La *fama* ha molta forza quando è pubblica, quando è uniforme, quand' è costante; ma piccolissima, quando è appoggiata a voci private, incerte, discordi.

3. Forza maggiore hanno i *documenti in iscritto*, come contratti, obblighi, testamenti, instromenti, lettere, attestati, e simili: intorno a' quali però due cose sono da esaminarsi: 1. se sieno autentici o falsi; 2. in qual senso preciso abbiansi ad intendere.

4. Il *giuramento* sarebbe la miglior prova della verità, se ognuno sempre giurasse il vero. Ma è più facile, dice Salviano, il trovare degli spergiuri, che di quei che ricusino di giurare.

5. I *tormenti* per estorcere la confessione del reo nella più parte d' Europa or sono aboliti; e poco conto poteasi far certamente d' un mezzo che talor costringeva un debole innocente a confessare un delitto non suo, e mandava assoluto un reo robusto che sapea resistere alla forza della tortura.

6. Ne' *testimonj* è da esaminare la probità, il disinteresse, l' imparzialità, la riputazione di veracità; e dove sian molti, è da vedere come nella lor deposizione, ascoltata separatamente, vadano tra lor d'accordo.

§. 2. *Fonti particolari degli argomenti.*

Dopo aver accennato i fonti generali da cui si possono attingere gli argomenti per qualunque genere di discorso, a vie meglio facilitare l'invenzione degli argomenti opportuni, non sarà inutile il suggerire quelli che più spezialmente appartengono a cia-

scun de' tre generi, dimostrativo, deliberativo, e giudiziale, a cui tutti i ragionamenti si sogliono riferire.

Argomenti particolari al genere dimostrativo.

Genere dimostrativo abbiam detto chiamarsi quello, in cui alcuna persona, o alcuna cosa prendesi a lodare o a biasimare. I discorsi in lode si dicon *elogj*, o *panegirici*, quelli in biasimo *censure*, o *invettive*.

Or dovendo lodare alcun *personaggio*, trar se ne possono gli argomenti:

1. Dalla *stirpe* e dalla *patria*, la quale se è illustre, si mostrerà come egli abbia saputo ben sostenerne e amplificarne la gloria; se è oscura, come egli abbia saputo nobilitarla.

2. Dall'*educazione*, la quale se è stata colta e diligente, si dirà com' egli vi ha ben corrisposto; se incolta o negletta, come a dispetto di ciò ha saputo ben educarsi da se medesimo.

3. Dai *beni della fortuna*, mostrando come ha saputo farne buon uso, se erano molti; o soffrirne la privazione, se erano scarsi; o vincere la fortuna medesima colla sua industria, e procurarseli.

4. Dalle *qualità del corpo*, come sono l'avvenenza del volto; il color della carnagione, de' capegli, degli occhi; l'altezza della statura; la proporzione delle membra; la sanità, la robustezza, l'agilità: sulle quali cose però non è molto da insistere, siccome quelle, in cui poca parte

ha il merito personale, e la maggior parte viene dalla natura e dalla fortuna.

5. Dalle *qualità dell'animo*, di cui altre dipendono dalla natura, come l'ingegno, l'intelligenza, il giudizio, le memoria, l'immaginazione, la maggiore o minore sensibilità, il felice temperamento; altre s'acquistano da' noi medesimi, come le cognizioni, e le abitudini virtuose. Nelle prime qualità è da lodarsi il buon uso dei doni della natura; nelle seconde lo studio fatto, le fatiche sostenute, le difficoltà superate per procacciarle.

6. Dalle *azioni*, che formano il merito principale d'un uomo; e tra queste sono da lodarsi primieramente le azioni morali; poi le opere d'ingegno nelle scienze, nelle lettere, nelle arti, le opere di valore nella guerra, le opere di prudenza nella politica etc.: le quali tutte acquistanó tanto maggior commendazione, quanto si mostrano più grandi, più sublimi, più rare, più difficili, più utili al ben pubblico.

7. Dagli *onori*, e dai *premj* riportati in grazia di queste azioni: onori e premj che servono a vie meglio autenticarne la realità e la grandezza.

8. Se la persona è defunta, la stessa qualità della *morte*, se incontrata pel ben pubblico, se sostenuta con tranquillità, con fermezza etc.; può fornire giusta materia di lode.

Tra le cose da lodarsi o trattasi d'una *città*, e gli argomenti potran cavarsi dalla

sua origine, dall' antichità, dalla situazione, dall' ampiezza, dalla bellezza delle strade, delle piazze, degli edifizj, de' ponti, de' porti, degli antichi monumenti, dalla sicurezza delle sue fortificazioni, dall' interna tranquillità, dalla qualità del governo, dalla potenza, dalla ricchezza, dal commercio, dalla popolazione, dall' industria degli abitanti, dagli uomini illustri che ha prodotto etc.

O trattasi d'un *paese*, e a questi ultimi argomenti di lode s'aggiugneranno l' amenità, la salubrità, la fertilità, l' estensione etc.

O si tratta di qualche *opera* dell' ingegno o dell' arte, e se ne loderà l'eccellenza giudicata secondo le regole che accenneremo sul fine nell' appendice del *Bello*.

Quando alcuna persona o alcuna cosa vorrà biasimarsi, gli argomenti potran cavarsi da' medesimi fonti, mostrando ch' ella sia priva, o in tutto o in parte, de' pregi qui accennati, o che abbia anzi i vizj e i difetti ad essi opposti.

Argomenti particolari al genere deliberativo.

Discorsi del *genere deliberativo* si dicono quelli, in cui prendesi a persuadere o dissuadere alcuna cosa; e a questo genere appartengono così le aringhe che fannosi nelle pubbliche adunanze, come i sermoni che vengono recitati dal pergamo.

Or quando trattasi di persuadere alcuna cosa, convien dimostrare:

1. Ch'ella sia *giusta*; giacchè sarebbe un insultare alla pubblica onestà e probità il consigliare una cosa, sulla giustizia di cui potesse rimanere alcun dubbio. La giustizia di essa poi si dimostrerà col provare che sia conforme al diritto naturale, civile, pubblico, alle leggi divine o umane, od a quelle consuetudini che col lungo tempo acquistano forza di legge.

2. Che sia *utile*; giacchè l'utilità è quella, che maggiormente suol gli uomini allettare. E questa si mostrerà esponendo i vantaggi che posson derivare dall'intraprenderla, o i danni che verrebbero dal tralasciarla. Che se non solamente utile potrà provarsi, ma *necessaria*, indispensabile, senza di cui il pubblico bene, o la pubblica e privata salute non possa sussistere, ovvero gravissimi mali inevitabilmente ne debbano provenire, l'argomento acquisterà allora la sua massima forza.

3. Che sia *onorevole*; giacchè molti più sono allettati dal desiderio d'acquistar gloria, o di fuggire vergogna, che dall'interesse medesimo. E quì pur doppiamente può dimostrarsi e l'onore che può venire dall'eseguimento della cosa proposta, e il disonore che verrebbe dal trascurarla.

4. Che sia non solamente *possibile* (giacchè sarebbe stoltezza il consigliare quello che non può farsi), ma anche *facile*: il che apparirà esponendo i mezzi con cui si possa agevolmente eseguire. Che se la cosa sarà *difficile*, converrà esporre primiera-

mente tutto quello che può scemarne la difficoltà, poi insistere sulla giustizia, l'utilità, la necessità, l'onorevolezza etc. per animare ad intraprenderla malgrado le difficoltà e i pericoli che possono incontrarsi.

5. Se oltre alla facilità dell'eseguimento potrà mostrarsi eziandio il *diletto* che debba o accompagnare o seguire l'eseguimento medesimo, ciò sarà un mezzo ancor più valevole, e di maggior allettamento ad insinuare e persuadere quello che si propone.

Allorchè trattasi per lo contrario di dissuadere alcuna cosa, con argomenti contrarj dovrà mostrarsi ch'ella sia *ingiusta*, o *perniciosa*, o *inutile*, o *inopportuna*, o *disonorevole*, o *spiacevole*, o *difficile*; e se potrà anche provarsi *impossibile*, questo sarà l'argomento più decisivo.

Tutto ciò può servire e per la *trattazione degli affari*, ovunque sieno delle persone adunate a consultare su qualche cosa, e pei *discorsi morali*.

Ma in questi ultimi, affine di persuadere la pratica delle buone azioni, conviene insistere primieramente sull'obbligo di adempirle, quando trattisi di cose espressamente comandate dalle leggi o divine o umane, ed insistere sulle pene che verrebbero dal trasgredirle. Che se non sono espressamente comandate, ma consigliate soltanto, si farà allor vedere la convenienza di seguire il proposto consiglio, il premio e l'utilità, spirituale in primo luogo, e poi ancor temporale, che può aspettar-

sene: e per animare vie più ad intraprenderle potrà aggiugnersi ancora opportunamente la facilità e il diletto della loro esecuzione.

Ove abbiansi per lo contrario a dissuadere le azioni malvage, si addurranno in primo luogo le leggi che le divietano; poi mostrerannosi i mali gravissimi e temporali ed eterni che venir debbono dal praticarle.

Argomenti particolari al genere giudiziale.

Al *genere giudiziale* appartengono tutte le cause che si agitan nel foro, le quali dividonsi in *criminali* e *civili*.

Cause *criminali* sono quelle in cui trattasi di un delitto del quale uno accusa e l'altro difende: cause *civili* quelle in cui trattasi di un diritto che uno impugna e l'altro sostiene.

Nelle cause criminali l'*accusatore* dee provare in primo luogo che l'accusato abbia commessa l'azione che gli viene imputata; in secondo luogo a qual legge si opponga, e per conseguenza di qual natura sia il delitto, e qual pena gli sia dovuta.

Le prove dell'azione commessa cavansi 1.º dal corpo, come dicesi, del delitto, qual'è, trattandosi d'un omicidio, il trovare al reo la persona, o le vesti intrise di sangue, il trovargli indosso le armi con cui l'omicidio fu commesso; e trattandosi d'un furto, il trovare presso di lui le co-

se rubate, o gli stromenti con cui il furto fu eseguito.

2. Dalla deposizione de' testimonj che al fatto si sono trovati presenti.

3. Dalla confessione del reo che, quando sia volontaria, non estorta a forza di tormenti o d' inganni, è la prova maggiore; massimamente qualora il reo offra pure degl' indizj che confermino la verità del fatto.

Se mancano queste pruove, o se non sono abbastanza decisive, allor si ricorre alle congetture; ed in tal caso lo *stato della causa* dicesi *congetturale*.

Le congetture si cavano principalmente dagli antecedenti, dai conseguenti, e dalle circostanze.

Se trattasi d' un omicidio, indizio che l' accusato ne sia il reo, si dirà essere l' inimicizia ch' egli avea coll' ucciso, o una forte contesa con lui avuta, o un torto vero o supposto da lui ricevuto, o minacciose espressioni che in tali occasioni gli sieno uscite di bocca; indizio un forte motivo d' interesse, o d' invidia, o di gara, o di gelosia che lo spingesse al delitto; indizio il mal costume dell' accusato, spezialmente se a simili delitti sia stato avvezzo altre volte, l' opportunità del tempo, del luogo, e d' altre circostanze, che egli abbia avuto per commettere il misfatto colla speranza di rimanere occulto, e d' andare impunito, o di ritrarne anche qualche notabil vantaggio; indizio ancor

più forte, s'egli è stato sorpreso vicino al luogo del delitto, ed ha mostrato quel turbamento che suole inspirare la colpa; indizio finalmente, se nei processi, quantunque non confessi il delitto, offra però giusto motivo di sospettarne, non dando sfogo sufficiente alle indicazioni, o presunzioni che si hanno contro di lui, o avviluppandosi nelle risposte, o contraddicendosi.

Quando si tratti di furto, oltre agl'indizj del mal costume dell'accusato, dell'abitudine fatta a simil delitto, del bisogno (massimamente cagionato da'vizj), che ad esso lo abbia spinto, dell'opportunità e dei mezzi che abbia avuto ad eseguirlo, della segretezza e impunità, che potesse sperarne etc., indizio sarà pure gravissimo il vederlo sfoggiare improvvisamente in ispese superiori al proprio stato, senza che appaja per quale onesto mezzo egli abbia potuto improvvisamente arricchire.

Provato il fatto, l'accusatore dee passare a provar la qualità e quantità del delitto, rilevando tutte le circostanze che al delitto mutano specie, o servono ad aggravarlo, esponendo in qual modo dalle leggi, dagl'interpetri, da giureconsulti, dalle decisioni de'tribunali in casi simili esso venga qualificato.

Il *difensore* dee in 1. luogo, potendo, mostrare che il fatto al suo cliente vien falsamente imputato; al che la prova maggiore sarà, se potrà far vedere che il fat-

to era ad esso impossibile, o perchè troppo superiore alle sue forze, o perchè ei mancava assolutamente de' mezzi con cui eseguirlo, o perchè al tempo, con cui il delitto è stato commesso, ei trovavasi in luogo affatto diverso.

Non potendo provar decisamente la falsità dell' accusa, deve in 2. luogo cercar almeno di far vedere che la verità di essa non consta, distruggendo, o indebolendo tutte le prove e le congetture addotte dall' accusatore, opponendo prove e congetture contrarie, o rilevando qualche vizio o illegalità nell' accusa medesima, ne' processi, ne' testimonj etc.

3. Se il fatto non può negarsi, nè porsi in dubbio, dee mostrare, potendo, che l' accusato ha avuto giusto diritto di eseguirlo, come Cicerone dimostra che Milone con giusto diritto ha ucciso Clodio per difendere la propria vita.

4. Non potendo nemmen questo, dee cercare per ogni modo di togliere o diminuire il delitto, attribuendolo a caso impensato, o ad impeto primo, o ad eccesso di demenza, o ad ubbriachezza, o grave trasporto per le provocazioni fattegli dall' avversario, o a violenza di un pressante bisogno, o a simili altre cagioni.

Nelle *cause civili* il diritto si fonda o sulle leggi e gli statuti, o sulle consuetudini, o sulle prescrizioni, o sul possesso da tempo immemorabile, o sulle convenzioni in iscritto, o in presenza di testi-

monj, e sui testamenti, o sulle donazioni irrevocabili, o sui privilegj ottenuti dalle legittime potestà etc.: delle quali cose la parte che afferma dee mostrar l'esistenza e la validità, e la parte che nega dee provare la non esistenza, o il niun valore.

Articolo II.

Della disposizione degli argomenti.

Due metodi usar si possono dagli oratori nella disposizione degli argomenti, l'uno de' quali si chiama *analitico*, e l'altro *sintetico*.

Il *metodo analitico* è quello in cui l'oratore nasconde l'intendimento suo riguardo a ciò che ha in animo di provare, finchè non abbia condotto gradatamente gli uditori alla disegnata conchiusione. Sono eglino da lui guidati passo passo da una verità conosciuta ad un'altra, finchè la conchiusione ne scappa fuori come una naturale conseguenza delle proposizioni precedenti. Così volendo provare l'esistenza di Dio, può cominciarsi dall'osservare che tutte le cose che noi veggiamo nel mondo hanno avuto un principio; che ogni cosa che ha principio suppone una causa antecedente; che questa causa o esiste da se medesima, o deve anch' essa aver avuto principio da un'altra: che così procedendo da causa a causa, dee giungersi finalmente ad una causa prima, indipendente da ogni altra, esistente da se medesima, e

produttrice di tutte le altre; finalmente che questa causa prima e suprema è quella appunto che chiamiam Dio.

Di questo metodo molto uso faceva Socrate per confondere i sofisti del suo tempo, costringendoli con brevi e strette interrogazioni a concedergli ora una proposizione, ora un'altra, finchè li guidava a dover concedere inevitabilmente la principale conchiusione a cui mirava.

Ma pochi sono i soggetti oratorj che ammetter possano questo metodo, e rare le occasioni in cui sia convenevole di usarlo. Il metodo di ragionare più frequentemente adoperato dagli oratori, e più accomodato al parlar popolare, è il *sintetico*, nel quale a dirittura si stabilisce il punto che vuol provarsi, e se ne recano gli argomenti l'un dopo l'altro, finchè l'uditore sia interamente convinto.

Ora in questo la prima cura debb'essere di scegliere fra i varj argomenti quelli che a noi sembran più solidi, e questi adoperare principalmente. Ogni oratore dee mettersi nel luogo e nella persona di un uditore, e pensare fra se qual effetto farebbono sopra di lui le ragioni che intende d'impiegare a persuadere gli altri.

Fatta la scelta degli argomenti, la seconda cura debb'esser quella di ben disporli.

E qui in primo luogo convien evitare d'unire insieme alla rinfusa argomenti di disparata natura. Tutti tendono a provare

o che è vero quello che si è proposto, o che è giusto e doveroso, o ch' è giovevole, o ch' è decoroso, o piacevole o facile etc. Mal farebbe pertanto chi cominciando dal dovere passasse al piacere, indi al vero, poscia al facile, in seguito al decoro o all' utile, e peggio se frammezzo a questi ritornasse al vero, al piacere, al dovere, confondendo ed intralciando l'uno coll'altro genere di pruova.

In secondo luogo, avuto riguardo ai diversi gradi di forza che han gli argomenti, si assegna per regola generale, che debbano sempre andar crescendo: *ut augeatur semper et increscat oratio*. Questa regola però è da seguirsi unicamente quando l' oratore ha piena fiducia nella sua causa, e tutti gli argomenti hanno tal forza, che anche il più debole posto a principio far possa una convenevole impressione. Ma se l' oratore della sua causa diffida, ed ha un solo argomento, in cui ripone la maggior forza, sarà bene l' incominciare da questo, onde preoccupar di buon' ora gli uditori. Che se due saranno gli argomenti di maggior nerbo, uno di questi si metterà al principio, e l' altro al fine, collocando nel mezzo i più deboli, siccome in luogo meno cospicuo.

3. Se gli argomenti sono tutti certi e convincenti, trattar si deve ed amplificare distintamente ciascuno; ma quando sono dubbj, o di semplice verisimiglianza, è più utile unirli insieme ed ammassarli, per-

chè si sostengano l' un l' altro. Quintiliano a questo proposito reca l' esempio di uno a cui imputavasi d' aver ucciso un suo parente, del quale era erede. Mancavano le prove dirette; ma: « Tu aspettavi, si » disse, una grande eredità; tu eri in cri» tiche circostanze; eri pressato dai credi» tori; avevi offeso il parente da cui eri » stato costituito erede; sapevi ch' egli pen» sava a cangiare il testamento; non v' era » tempo da perdere ». Ognuna di queste cose, dice egli, per se medesima è inconcludente; ma, quando sono raccolte in un sol gruppo, fanno molto effetto.

Affine poi di poter con maggiore facilità ordinare gli argomenti nella maniera più opportuna, conviene avvezzarsi a formare anticipatamente la traccia di tutto il ragionamento.

Fissata dunque la proposizione che vuolsi dimostrare, nell' atto che questa si esamina da tutti i lati ed in tutti gli aspetti per ritrovarne le prove, conviene scrivere di mano in mano tutte quelle che suggeriscono, per non perderne alcuna, senza badare da principio a nessun ordine.

Ma, notati che sieno per questo modo tutti gli argomenti che si sono presentati, conviene allora posatamente pensare a sceglierli ed ordinarli, cancellando tutti quelli che sono troppo deboli o inopportuni al soggetto e alle circostanze, e segnando con numeri in margine l'ordine con cui torna meglio che sieno disposti quelli che voglionsi ritenere.

Fatto ciò rispetto agli argomenti, e trascritta, se occorre, la loro serie ordinata, lo stesso dee farsi (massimamente nelle cause giudiziali, e ne' ragionamenti sacri e morali) rispetto alle autorità e agli esempi co' quali intendesi di convalidare i trovati argomenti, scrivendo accanto o sotto a ciascuno, per le cause forensi, le leggi, gli statuti, le sentenze de' tribunali e de' giureconsulti, e pei ragionamenti sacri e morali i testi delle scritture, de' concilj e de' santi padri etc. unitamente agli esempi che possono dare a ciascun argomento maggior risalto.

Anche in questo però oltre dell'ordine è necessaria una scelta giudiziosa, per non sopraccaricare il discorso di testi, o di esempi inutili: vizio assai comune agli avvocati ed ai predicatori, che amano più di far pompa di una vana, e altronde poco stimabile erudizione (perchè troppo facile a procacciarsi per mezzo de' repertorj), che di dare a' loro ragionamenti il peso e la forza che si conviene (1).

---

(1) Esercizio utilissimo per avvezzare i principianti non solo all'invenzione, ma alla scelta giudiziosa, ed all'accorta disposizione degli argomenti sarebbe quello che i precettori proposto in iscuola ora un soggetto, ora un altro, facessero dagli scolari medesimi trovar le ragioni per dimostrarlo, e notate queste di mano in mano, come dall'uno dall'altro fossero

Articolo III.

Della esposizione degli argomenti.

Non basta il saper trovare gli argomenti più opportuni, e disporli nell'ordine più acconcio, se non si sanno anche esporre in maniera, che abbiano sull'animo degli uditori tutta la loro forza.

Or circa al modo di esporre gli argomenti, varj artificj sono stati dai dialettici inventati, i quali sebbene non sieno molto praticati dagli oratori, è bene però che sieno conosciuti, e per l'uso che talora può farsene con profitto, e perchè sappiasi in che la maniera d'argomentare degli oratori da quella de' dialettici differisca.

Gli artificj dialettici, conosciuti sotto il nome di *argomentazioni*, sono otto principalmente, vale a dire il *sillogismo*, l'*entimema*, l'*epicherema*, il *dilemma*, il *sorite*, il *prosillogismo*, l'*induzione*, e l'*esempio*.

I. Il *sillogismo* è un'argomentazione composta di tre proposizioni così connesse che dalle due prime se ne inferisce legittimamente la terza, come:

---

suggerite, prendessero poscia con essoloro ad esaminarne il valore e l'opportunità, a farne la scelta, e a distribuirle, secondo il metodo sopraccennato, nell'ordine più convenevole.

» Ogni cosa nocevole è da fuggirsi:
» La compagnia de' malvagi è nocevole:
» Adunque la compagnia de' malvagi è da
» fuggirsi.

Le due prime proposizioni del sillogismo si chiamano *premesse*, e l'una *maggiore*, l'altra *minore*; la terza dicesi *conseguenza*.

La *maggiore* comunemente è una proposizione universale, in cui si afferma, o si nega che ad una data classe di cose convenga un dato attributo. Così quì affermasi che alla classe delle cose nocevoli convien l'attributo di dover essere fuggite.

La *minore* è una proposizione particolare in cui si afferma, o si nega che la cosa, di cui si tratta, appartenga a quella classe. Così quì affermasi che la compagnia dei malvagi appartiene alla classe delle cose nocevoli.

La *conseguenza* è una proposizione in cui si conchiude che anche alla cosa, di cui si tratta, convenire debba o non convenire quell' attributo. Così quì si conchiude che essendo la compagnia de' malvagi una cosa nocevole, alla maniera di tutta le cose nocevoli deve esser fuggita.

Perchè il sillogismo sia concludente, è manifesto che vere esser debbon le due premesse, e che la conseguenza ne deve essere legittimamente dedotta.

II. L'*entimema* è un sillogismo abbreviato in cui si tralascia l'una o l'altra delle premesse, quando agevolmente per se me-

desima si sottintenda. Così nel sillogismo anzidetto può tralasciarsi la maggiore, dicendo soltanto:

» La compagnia de' malvagi è nocevole;
» Adunque deve fuggirsi.

III. L'*epicherema* è un sillogismo allungato, in cui alla maggiore, o alla minore, o ad ambedue si soggiunge la prova, quando ne abbiam bisogno. Così il medesimo sillogismo diventerà epicherema, quando si soggiungono le pruove della minore, dicendo che la compagnia de' malvagi è nocevole, perchè essi ci allontanano dal sentiero della virtù, perchè ci guidano sulla strada del vizio, perchè ci espongono a mille pericoli etc.

IV. Il *dilemma* è un ragionamento composto, nel quale dopo avere con una proposizione disgiuntiva accennate le diverse parti di un tutto, si fa vedere come del tutto dee sempre conchiudersi la stessa cosa, da qualunque parte vogliasi riguardare. Tale è il famoso dilemma di Tertulliano contro l'imperadore Trajano, il quale aveva ordinato che non si facessero più inquisizioni contro de' Cristiani, ma che però si punissero que' che venivano denunziati. » O i Cristiani sono rei, diceva Tertulliano, » o sono innocenti. Se rei, perchè vieti » di farne inquisizione? se innocenti, perchè li condanni? Dunque per ogni verso il tuo decreto è ingiustissimo. «

Questa argomentazione ha grandissima forza, perchè toglie all' avversario ogni scampo. Quindi chiamavasi dagli antichi *argomento cornuto*, perchè pone in certo modo l' avversario tra due corna, dall' un de' quali non può fuggire senza urtare nell' altro. Ma è necessario primieramente che le parti del tutto sien ben divise, e che fra loro non resti nulla di mezzo; in secondo luogo che quello che si asserisce di ciascuna parte sia vero ed incontrastabile, onde sia tolto all' avversario ogni ripiego o sotterfugio.

V. Il *sorite* è una catena di proposizioni così connesse fra loro, e dipendenti l' una dall' altra, che in fine si possa conchiudere del primo soggetto quello che si è affermato dell' ultimo. Così volendo provare che l' anima per sua natura è immortale, si potrà dire; » L' anima è una sostanza semplice; quel che è semplice non ha parti; » quello che non ha parti è indivisibile; » quello che è indivisibile è incorruttibile; » quello che è incorruttibile di sua natura » è immortale. Dunque l' anima di sua natura è immortale «.

In questa argomentazione le prove sono disposte secondo il metodo analitico accennato nell' articolo precedente. Ma perchè abbia forza, conviene che le proposizioni discendano tutte immediatamente l' una dall' altra, che niuna tra queste sia falsa o dubbiosa, e che i termini che si ripetono nelle successive proposizioni, sieno presi sempre rigorosamente nel medesimo senso.

VI. Il *prosillogismo* è una specie di sorite in cui si applica di mano in mano al primo soggetto quello che di ciascuno dei soggetti successivi di mano in mano si vien conchiudendo. Così il precedente sorite si convertirà in prosillogismo, dicendo: »
» L' anima è semplice; ma ciò che è sem-
» plice non ha parti: dunque l' anima non
» ha parti: ma ciò che non ha parti
» è indivisibile; dunque l' anima è indivi-
» sibile: ma ciò che è indivisibile è incor-
» ruttibile; dunque l' anima è incorruttibi-
» le: ma ciò che è incorruttibile, è im-
» mortale; dunque l'anima è immortale ».

Questa argomentazione è soggetta alle stesse regole del sorite; anzi al sorite medesimo suol servire di prova.

VII. L' *induzione* è quell' argomentazione, in cui di tutto un genere, o di tutta una specie si conchiude universalmente quello che a parte a parte si è conchiuso di ogni specie o individuo, che in quel genere o in quella specie è contenuto, come:
» Il bambino, il fanciullo, il giovinetto,
» l' adulto, l' uom fatto, il vecchio, il de-
» crepito hanno ciascuno i loro malanni.
» Dunque tutte le età dell' uomo hanno i
» loro malanni «.

Qui è necessario che l' enumerazione sia intera e completa; e che a ciascuna parte realmente competa quello che si conchiude del tutto.

VIII. Dicesi argomentar dall' *esempio*, quando da ciò che in un caso è avvenuto

si riferisce quello che avvenir debba in un altro simile. L'argomentazione , che a ciò s' adopera comunemente è il prosillogismo o espresso , o implicito. Così un avvocato dirà: » Il caso presente è in tutto simile » ad un tal altro ; dunque allo stesso mo» do dev' essere giudicato. Ma in quello » s'è avuta la tal sentenza; dunque la sen» tenza medesima si deve avere anche in » questo ».

Perchè la conchiusione sia giusta , ognun vede richiedersi una perfetta somiglianza dei due casi e nel fatto e nelle circostanze.

Esposte le varie maniere d' argomentare, che si pratican dai dialettici , vediamo ora qual uso ne possan far gli oratori.

Il *sillogismo* può esser di molto vantaggio , quando si tratti di stringere un argomento , ridurlo a' minimi termini , onde produrre un più forte convincimento; giacchè ammesse le due prime proposizioni , se il sillogismo è ben fatto , non si può più ricusare d' ammettere ancora la terza. Così ammesso che ogni cosa nocevole sia da fuggirsi , e che la compagnia de' malvagi sia una cosa nocevole, non si può in alcun modo ricusare d'amettere che la compagnia de' malvagi sia da fuggirsi.

Anzi se l' una o l' altra delle premesse per se medesima sia chiara e facile a sottintendersi , gioverà al sillogisimo sostituir l' *entimema* , il qual divenendo più stretto acquista anche forza maggiore. Così nell' addotto esempio ; ommessa la maggiore ,

si dirà con più nerbo: » Troppo pernicio-
» sa è la compagnia de' malvagi; attenta-
» mente è perciò da fuggirsi ».

Qualche volta può anche giovare il ridurre lo stesso entimema, onde colpisca più vivamente, ad una sola proposizione, che allor si chiama *sentenza entimematica*, come dicendo: » Attentamente sempre da evi-
» tarsi è la troppa perniciosa compagnia
» de' malvagi »; o con maggiore energia:
» Da chi, se ha fior di senno, fuggir non
» si dee la pestifera società de' malvagi? »

Ma se nel sillogismo o l' una o l' altra delle premesse, e nell' entimema la prima proposizione, che chiamasi l' *antecedente*, non è abbastanza chiara ed evidente per se medesima, non solo allora non può ommettersi, ma a ciascuna si dee soggiugnere la conveniente prova, e formarne l' *epicherema*.

La forza grandissima, che ha il *dilemma*, già è stata accennata; nè minore n' avranno pure il *sorite*, l' *induzione*, e l' *esempio*, qualora sieno queste argomentazioni adoperate opportunamente, e si osservino esattamente le regole e le avvertenze che di sopra abbiamo prescritte.

Il *prosillogismo* di rado può occorrere, poichè rarissimi sono i casi, in cui la replica delle proposizioni, ond' esso è composto, possa divenir necessaria: e come, non essendo necessaria, sicuramente annojerebbe; così è meglio ommetterla, ed attenersi al sorite. Anzi pure nell' argomen-

tar dall' esempio il prosillogismo si può restringere opportunamente, dicendo: » Il » tal caso era affatto simile al presente; » quello si è giudicato al tal modo; dun» que allo stesso modo dee giudicarsi anche » questo ».

Di tutte queste argomentazioni però l'oratore non dee far uso, se non in quei casi speciali, in cui gli possano essere di particolare vantaggio; ma generalmente nel suo argomentare egli dee tenere un metodo assai diverso da quello de' dialettici, vale a dire più sciolto, più naturale, più esteso: ed è perciò che Zenone soleva assomigliare la dialettica al pugno chiuso, e la rettorica alla mano aperta.

Il sillogismo, a cui tutte le altre argomentazioni si possono ridurre, opponendosi all'ordine naturale, mostra soverchio artificio; ed ogni apparenza di artificio mette subito l'uditore in sospetto che si voglia sorprenderlo, o fargli forza.

Infatti l'ordine naturale, come si è detto, è quello di proporre schiettamente ciò che vuolsi provare, e l'una dopo l'altra soggiugnerne le ragioni. Così volendo mostrare che dee fuggirsi la compagina de' malvagi, naturalmente le proposizioni dispongonsi in quest' ordine: » La compagnia » de' malvagi deve fuggirsi, perchè è no» cevole; ed ogni cosa nocevole è da fug» girsi ».

Quest' ordine totalmente s' inverte dal sillogismo, incominciando dall' ultima pro-

posizione per passare alla prima, e dicendo: » Ogni cosa nocevole è da fuggirsi;
» la compagnia de' malvagi è nocevole;
» dunque la compagnia de' malvagi è da
» fuggirsi ».

Ora quest' ordine artificioso e contrario al naturale potrà ben piacere in qualche caso; ma usato troppo frequentemente, dee necessariamente spiacere.

Aggiungasi che il metodo sillogistico continuato per lungo tratto non può eseguirsi dall' uditore, se non con uno sforzo grandissimo d'attenzione, il quale necessariamente lo stanca.

Aggiungasi ancora che questo metodo richiede stretta concisione, esatto rigor di termini, stil preciso; ma lontano da ogni ornamento: e toglie con ciò all' oratore ogni libertà di stendersi, ove convenga, nelle opportune amplificazioni, e d'ornare colle figure e cogli altri abbellimenti dell' immaginazione il suo discorso.

Quindi è che sebbene i tratti più cospicui de' più grandi oratori, e sovente le intere orazioni si possano concentrare, volendo in uno o pochi sillogismi, o epicheremi; pure di questi niuna traccia presso di loro si manifesta.

Di fatto l'orazione per la legge Manilia si può ridurre a questo epicherema: » La
» guerra contro Mitridate per la sua qua-
» lità e grandezza richiede che vi si spe-
» disca un perfetto comandante: tale è
» Pompeo, perchè possiede tutte le doti

» che ad un perfetto comandante convengo-
» no, cioè scienza militare, virtù, autorità,
» felicità: dunque Pompeo a questa guerra
» deve spedirsi ».

Egualmente l' orazione a favor di Milone a quest' altro epicherema ristringesi:
» Chiunque insidia alla vita d' un altro,
» giustamente da questo può uccidersi, co-
» me consta dal diritto della natura e delle
» genti, dagli esempi etc.; ma Clodio ha
» insultato alla vita di Milone, come pro-
» vasi dalle minacce precedenti, dall' ap-
» postato incontro, dalle genti armate che
» aveva seco, dal tempo, dal luogo etc.;
» dunque Clodio da Milone giustamente è
» stato ucciso ».

Ma questi argomenti, cavati fuori nell' una e nell' altra orazione dalle angustie dialettiche, quando non sono stati da Cicerone estesamente e avvedutamente amplificati e rinforzati con tutto il nerbo, e ornati opportunamente con tutti i lumi dell' eloquenza?

Di una ingegnosa ed accortissima amplificazione un singolare esempio è soprattutto nella difesa di Milone quel tratto, ove l' oratore fa vedere quanto fosse improbabile che Milone, il quale aspirava al consolato, fosse così mentecatto da volere pochi di innanzi all' elezione alienare da se coll' assassinio di Clodio il favore del popolo, i cui suffragj ansiosamente cercava. Comincia egli da una viva pittura delle sollecite cure, con cui i candidati in quelle

circostanze credevano necessario di coltivare la buona opinione del popolo. » In
» quel tempo, egli dice, (giacchè ben so
» quanto timida sia l' ambizione, e quan-
» to grande ed ansiosa l' avidità del conso-
» lato) non solo temiamo tutto ciò che
» possa manifestamente riprendersi, ma an-
» che quel che si possa oscuramente pen-
» sare; paventiamo ogni romore, ogni fa-
» vola comunque finta, e menzognera; il
» volto e gli occhi di tutti riguardiamo.
» Perciocchè nulla v' ha di sì tenero, e
» fragile, e pieghevole, come il buon vo-
» lere, e l' opinione de' cittadini, i quali
» non solamente contro alla malvagità de'
» candidati apertamente s' adirano, ma an-
» che nelle cose ben fatte talor si mostra-
» no schifiltosi ». Dal che poi giustamente conchiude: » Questo giorno de' comizj
» adunque cotanto sperato e desiderato a-
» vendo Milone fisso nell' animo, volea poi
» presentarsi a quegli auspicj delle centu-
» rie colle mani sanguinolente, e col por-
» tare a se dinanzi la scelleraggine e l' as-
» sassinio? Quanto incredile non è in lui
» siffatta demenza » (1)!

---

(1) *Quo tempore (scio enim, quam timida sit ambitio, quantaque, et quam sollicita cupiditas consulatus) omnia, non modo quae reprehendì palam, sed etiam quae obscurè cogitari possint, timemus; rumorem, fabulam fictam, et falsam perhorrescimus; ora omnium atque oculos intuemur.*

E' però da avvertire che per quanto un' amplificazione, siccome questa, sia da commendarsi, nondimeno generalmente non conviene sopra d'un argomento medesimo estendersi soverchiamente. L'amplificazione di un argomento, portato oltre i limiti ragionevoli, non fa che indebolirlo. Perciocchè quando l'oratore sopra di quello soverchiamente s'arresta, avviene quasi sempre che stanco dello sforzo d'andarlo volgendo per ogni parte, al fine perde la lena, e termina fiaccamente quel che a principio con vigore avea cominciato.

E' pur da avvertire per l'altra parte di non affannarsi ad ammassare sopra al soggetto medesimo troppi argomenti. Imperocchè la soverchia loro moltiplicità e impaccia la memoria e scema quella forza di convincimento, che meglio s'ottiene con pochi, ma ben trascelti, e accortamente amplificati, ed esposti colla debita robustezza.

Nihil enim est tam tenerum, tam aut fragile aut flexibile, quam voluntas erga nos, sensusque civium, qui non modo improbitati irascuntur candidatorum, sed etiam in recte factis saepe fastidiunt. — Hunc diem igitur campi speratum atque exoptatum sibi proponens Milo, cruentis manibus, scelus ac facinus prae se ferens, ad illa centuriarum auspicia veniebat? Quam hoc in illo minimum credibile!

Articolo IV.

Della confutazione.

Una parte essenzialissima all' oratore è quella di saper confutare con forza gli argomenti degli avversarj.

Ora per distruggere o indebolire un argomento contrario, dee guardarsi in primo luogo al principio su cui si fonda, e, qualora si possa, mostrarlo falso o insussistente.

Non potendo atterrare il principio, deesi guardare in 2. luogo alla conseguenza, che l' avversario n' ha tratto, e, potendo, farla vedere ingiusta ed illegittima.

Non potendo nemmen questo, si dee cercare in 3. luogo d' opporre all' avversario altri argomenti, che prevalendo col loro numero o la loro forza riescano a superarlo.

A conoscere se nel principio o nella conseguenza dell' argomento contrario alcun vizio stia nascosto, gioverà il ridurlo alla forma dialettica, ed attentamente esaminare se alle regole nel precedente articolo accennate esattamente corrisponda, o sia da esse discorde.

Per trovar gli argomenti da opporre a quelli dell' avversario, basterà pure lo scorrere attentamente quello che abbiamo detto nel primo articolo intorno all' invenzione degli argomenti a favore o contro una data proposizione.

Non altro dunque ci resta quì ad aggiugnere, se non che quando noi abbiam prove indubitabili e certe, e sicuramente vittoriose, con cui abbattere un argomento contrario, dobbiamo presentare questo nel suo maggior lume, e con tutta la sua forza, per dar indizio al tempo stesso di buona fede, e far risaltar maggiormente la nostra vittoria nell' atterrarlo.

Ma quando non abbiamo da opporre che argomenti dubbj, o meramente probabili, la prudenza richiede che l' argomento contrario s' esponga in un lume più debole, e si cerchi, quando è possibile, di scemarne la forza, procurando in vece d' avvalorare con tutti i presidj dell' eloquenza le nostre ragioni.

Non dee però mai un argomento dell' avversario nè in tutto dissimularsi, nè sfigurarsi, o mettersi in un falso lume. Poichè la frode verrebbe agevolmente scoperta; e allora farebbe nascere negli ascoltanti il sospetto che l' oratore o per mancanza di discernimento non sapesse conoscere, o per mancanza di lealtà non volesse confessare la forza degli argomenti contrarj.

CAPO V.

Della mozione degli affetti.

La parte patetica del discorso, ossia la mozione degli affetti, è quella in cui più che in altre l'eloquenza fa prova del suo potere. Imperocchè non basta convincere l'intelletto degli uditori, se non si sa a proposito movere anche, e piegare la volontà loro all'adempimento di quello che si desidera; nè ciò s'ottiene, se non col sapere a proposito destar in essi gli affetti convenienti.

I principali affetti che può occorrere all'oratore di eccitare, secondo le diverse circostanze ne' suoi uditori, saranno l'oggetto del primo articolo di questo capo; nel secondo articolo esporremo alcune considerazioni generali intorno alla mozione degli affetti.

ARTICOLO I.

Dei principali affetti che all' oratore può occorrer di eccitare.

Questi sono precipuamente l'*amore*, e l'*odio*; l'*ira* e l'*indegnazione*, o la *mansuetudine*, la *clemenza*, la *compassione* e l'*allegrezza*, o la *tristezza*, e la *consolazione*; il *timore* o la *speranza*; il *coraggio*, e l'*emulazione*.

Per eccitare questi affetti i mezzi più convenevoli sono i seguenti:

Amore.

L'*amore* si desta primo col dipingere vivamente i pregi della persona, o della cosa verso di cui si desidera d'infiammar l'animo degli uditori: secondo, col rammentare le utilità, o i beneficj che se ne sono ottenuti, o che se ne possono ottenere; essendo la gratitudine de' beni avuti, e la speranza di quelli che aver si possono, due de' più forti stimoli a conciliare l'amore.

Odio.

L'*odio* si eccita per lo contrario col presentarne nel più orrido aspetto i vizj e i difetti della persona, o della cosa abborrita, e i mali che ne sono provenuti, o che possono provenirne. Per questo modo Galgaco presso Tacito (nella vita d'Agricola) cercò d'accendere l'odio de' Britanni contro i Romani: « Ladroni del » mondo, devastate tutte le terre, in » mancanza di queste ora cercano il mare. » Se ricco è il nemico, avari; se povero, » ambiziosi: non l'Oriente, non l'Occi- » dente può saziarli. Soli bramano con pari » affetto e le dovizie e l'inopia di tutti. » L'involare, trucidare, rapire con falsi » pretesti chiamano impero; e dove for-

» mano solitudine e deserto, là dicon pa-
» ce ». (1)

Ira.

L' *ira* s' attizza col' ricordare agli uditori, ed amplificare l'ingiurie che han ricevute, massimamente se fatte con animo deliberato, e senza giusto motivo, e accompagnate da insulto o da disprezzo. In questa guisa Demostene si studiò di accender l' ira degli Ateniesi contro Filippo, e Cicerone contro di Catilina, e d' Antonio.

Indegnazione.

Si eccita l' *indegnazione* col mostrare i vizj, la viltà, la turpitudine di chi gode onori non meritati, massimamente se acquistati per torte vie, e sostenuti con alterigia e con fasto ributtante. A ciò diretta è l' invettiva d' Orazio contro Voltejo Mena liberto di Gneo Pompeo (Epod. iv.)

---

(1) *Raptores orbis, postquam cuncta vastantibus defuere terrae, mare scrutantur. Si locuples hostis est, avari; si pauper, ambitiosi; quos non Oriens, non Occidens satiaverit. Soli omnium opes atque inopiam pari affectu concupiscunt. Auferre, trucidare, rapere falsis nominibus imperium; atque ubi solitudinem faciunt, pacem appellant.*

» Costui sotto il flagello de' Triumviri
» Ha il banditor stancato ,
» E nei fondi falerni or mille jugeri
» Solca , villan calzato.
» D' Appio la via co' suoi destrieri ei logora:
» Egli ne' primi seggi
» Gran cavalier siede al teatro, e ridesi,
» Otton , delle tue leggi (1).

Trad. dell' Ab. Venini.

Mansuetudine , *e clemenza.*

La *mansuetudine*, la *clemenza*, il *perdono* s' ottiene invece confessando ingenuamente e sommessamente il mal fatto , o il delitto commesso ; ma esponendo al tempo stesso tutto ciò che può valere a diminuirlo, protestando che non fu per mal animo , ma per errore , o inavvertenza , o accidente , o necessità , promettendone ammenda , ricorrendo per ultimo alla bontà , e generosità della persona irritata. Così Cicerone per placar Cesare sdegnato contro Ligario , dopo aver detto quanto giovar poteva a giustificarlo : « Così , dice , trattar si suole » dinanzi al giudice ; ma io qui parlo ad » un padre. Ho errato , ho agito sconsi-

---

(1) *Sectus flagellis hic triumviralibus*
Praeconis ad fastidium ,
Arat falerni mille fundi jugera ,
Et Appiam mannis terit,
Sedilibusque magnus in primis eques ,
Othone contempto , *sedet.*

» gliatamente, ne son pentito, ricorro al-
» la tua clemenza, chieggo perdono del
» mio delitto, pregoti a condonarmelo. Se
» niun l'avesse impetrato, arrogante sareb-
» be la mia domanda; ma se moltissimi,
» deh porgi il soccorso tu medesimo che
» data n'hai la speranza (1) ».

Assai pur giova per ottenere il perdono di un delitto il rammentare i meriti precedenti del reo. Con questo ottenne il vecchio Orazio che il figliuol suo uccisore della sorella andasse impunito. « Dunque co-
» stui, disse egli, che testè onorato, e
» per la sua vittoria trionfante entrar ve-
» deste, o Romani, ora avvinto sotto alla
» forca mirar potrete fra le percosse, e
» fra i tormenti? Un sì deforme spettaco-
» lo gli occhi medesimi degli Albani ap-
» pena potrebbero comportare. Or va, o
» littore, stringi le mani, che dianzi arma-
» te procacciarono al popolo romano l'im-
» pero. Va, fascia il capo al liberatore di
» questa città; sospendilo al tronco infelice;
» sferzalo o dentro il pomerio, cioè in
» mezzo a que' trofei, e a quelle spoglie
» de' nemici, o fuor del pomerio, cioè fra
» i sepolcri de' Curiazj. Perciocchè in qual

(1) *Ad Judicem sic agi solet: sed ego ad patrem loquor. Erravi, temere feci, poenitet, ad clementiam tuam confugio delicti veniam peto, ut ignoseas oro. Si nemo impetravit, arroganter; si plurimi, tu idem fer opem, qui spem dedisti.*

» parte potrete voi condurre questo giova-
» ne, dove i monumenti della sua gloria
» non lo scampino dalla bruttezza d'un tal
» supplizio? (1) »

Compassione.

Si desta la *compassione* verso degli altrui mali; 1. mostrandone con una viva e ben circostanziata pittura la grandezza o la diuturnità; 2. col far veder che l'infelice ne sia immeritevole, o degno anzi di migliore fortuna; 3. col dimostrare l'opportunità, o facilità, o convenienza de' mezzi per sollevarlo. Il sottoporre poi agli occhi medesimi degli uditori l'aspetto de' mali di cui si cerca il riparo, l'infermità, la mendicità, lo squallore, l'oppressione, l'avvilimento del-

---

(1) *Huncine, quem modo decoratum, ovantemque victoria incedentem vidistis, Quirites, eum sub furca vinctum inter verbera et cruciatus videre potestis, quod vix Albanorum oculi tam deforme spectaculum ferre possent? I, lictor, colliga manus quae paullo ante armatae imperium Populo R. pepererunt. I, caput obnube liberatoris hujus urbis; arbori infelici suspende; verbera vel intra pomoerium, modo inter illa pila et spolia hostium, vel extra pomoerium, modo inter sepulcra Curiatiorum. Quo enim ducere hunc juvenem potestis, ubi non sua decora eum a tanta foeditate supplicii vindicent?* Liv. lib. 1.

la sciagurata persona, è il mezzo più valevole a movere la compassione, giacchè troppo fondato sull' esperienza è l' avvertimento d' ORAZIO (De Arte poët.):

» Il cor più tardi
» Tocco è da ciò che per gli orecchi scende,
» Che non da quel che a' fidi occhi s' espone,
» E a se lo stesso spettator racconta (1).

Allegrezza, e tristezza.

Svegliasi l' *allegrezza* all' occasione di un avvenimento felice, come per un' illustre vittoria, o per la cessazione di una guerra disastrosa con una pace utile ed onorevole, o per la guarigione, o la venuta, o il ritorno d' un personaggio ragguardevole e pubblicamente amato, o per qualche pubblico beneficio ec.: e questa allegrezza si rende tanto maggiore, non solamente quanto più grande si mostra il bene ottenuto, ma eziandio quanto giugne più nuovo e inaspettato, o quanto è stato desiderato più ardentemente, o quanto maggiormente temevasi di non conseguirlo.

---

(1) *Segnius irritant animos demissa per aurem,*
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator.

Tristezza.

La *tristezza* pubblica nasce all' incontro per una pubblica calamità, qual è un terremoto, una inondazione, un incendio, una devastazione di campagne, o la morte d'una persona amata pubblicamente. L' ultimo caso fornisce il soggetto delle orazioni funebri, in cui, siccome la pubblica tristezza torna a lode del defunto, così l' oratore cerca di eccitarla mostrando la grandezza della perdita fatta. Dalle altre pubbliche calamità prendono gli oratori sacro argomento per risvegliare con una salutare tristezza un' efficace compunzione nell' animo degli uditori, onde col pentimento e l' emenda cerchino di placar l' ira del cielo.

Consolazione.

Avvien qualche volta anche ad un pubblico oratore di dovere in una pubblica sciagura studiarsi di confortare, e rianimare gli spiriti abbattuti, come accadde a Demostene dopo la disperata battaglia di Cheronea. Più comunemente però la consolazione è diretta a particolari persone nelle loro private disavventure. E questa si eccita, 1. col procurar di diminuire l' aspetto del male che dall' immaginazione, massime nei primi momenti, sempre di molto suole ingrandirsi; 2. col risvegliar la speranza di un rimedio o d' un compenso; 3. col ricordare alla persona addolora-

ta quei sentimenti di fortezza e magnanimità, che la ragione e la religione in simili casi debbono ispirare.

Timore.

S'infonde il *timore* col mostrar la grandezza di un pericolo o di un male imminente, e l' inutilità o insufficienza de' mezzi qualor si tardi a ripararlo. Così CICERONE, dipinti i mali che soprastavano dalla congiura di Catilina colla figura di visione altrove accennata: » Veder già parmi questa città, splendore del mondo, e rocca di tutte le nazioni da universale incendio improvvisamente distrutta etc. «, soggiunge: » Laonde dell' estrema salvezza » vostra, e del popolo R., delle vostre » mogli e de' vostri figli, de' minori e maggiori templi, della libertà e salute d' Italia, dell' intera repubblica, sollecitate a » deliberare con diligenza e fortezza sicco» me avete incominciato (1) «

Speranza e coraggio.

La *speranza* e il *coraggio* invece s' avviva rappresentando la probabilità o facilità

(1) *Quapropter de summa salute vestra, Populique R., de vestris conjugibus ac liberis, de fanis ac templis, de libertate ac salute Italiae, deque universa Repubblica decernite diligenter, ut instituistis, ac fortiter.* In Catil. 11.

d' ottenere il bene che si desidera, o d' evitare il mal che si teme: probabilità e facilità che ricavasi dalle proprie forze, come sono dignità, ricchezze, potenza, ingegno, esperienza, industria, robustezza etc.; 2. da quelle che aspettiamo dagli amici; 3. dalla debolezza degli ostacoli che oppor ci possono i nemici. Per questo modo Cicerone dopo aver col timore de' mali imminenti sollecitati i Romani alla spedizione contro di Catilina, gli anima colla speranza d' una certa vittoria, dipingendo prima la confusione, il disordine, la debolezza delle turbe faziose ch' ei seco aveva, indi aggiungendo: » Schierate ora, o Quiriti, contro a queste sì egregie soldatesche di Catilina i vostri presidj e i vostri eserciti; e prima a quel gladiatore abbattuto e ferito opponete i vostri consoli, e i vostri comandanti; poi contro quella sbattuta e debilitata banda di naufraghi fuor conducete il fiore e il nerbo di tutta Italia » (1).

---

(1) *Instruite nunc, Quirites, contra has tam praeclaras Catilinae copias vestra praesidia, vestrosque exercitus; et primum gladiatori illi confecto et saucio Consules, Imperatoresque vestros opponite; deinde contra illam naufragorum ejectam ac debilitatam manum florem totius Italiae ac robur educite.* In Catil. II.

A destar l'emulazione nulla più vale che il proporre lo splendore e la gloria de' grandi esemplari, spezialmente della propria patria o nazione, e più ancora se sieno tuttor viventi; mostrare i mezzi con cui sono giunti alla loro grandezza; ed animar la speranza di poter co' medesimi mezzi, o con altri agguagliarli o superarli. Così Temistocle dalla gloria di Milziade per la vittoria di Maratona si sentì acceso d'un vivo desiderio di pareggiarlo nell'arte della guerra, siccome avvenne. Così Tucidide all'udir leggere con generale applauso da Erodoto la sua storia, tali stimoli di nobile emulazione sentì, che non potè trattenere le lagrime; il che Erodoto veggendo, disse al padre di lui: » Ben se' avventura» to che un figlio hai sì bramoso di lo» de! » Nè andò molto che la gloria di Erodoto nel genere storico fu da Tucidide agguagliata.

Articolo II.

Considerazioni generali intorno alla mozione degli affetti.

Dopo aver accennato i principali mezzi, con cui eccitare si possono i varj affetti nell' animo degli uditori, alcune generali avvertenze è necessario aggiugnere, che aver si debbono di mira per arrivare più agevolmente al proposto fine.

In primo luogo adunque non dee mai l' oratore sforzarsi di svegliare in altri un affetto, dal quale non sia egli medesimo vivamente commosso.

» Se vuoi ch' io pianga, dei tu pria dolerti (1).

dice Orazio egregiamente a questo proposito: e Cicerone più a lungo nel secondo libro *de oratore* esige » che tutti i movimenti, » che l' oratore vorrà destare ne' giudici, » in lui medesimo veggansi impressi. Perciocchè non è agevole, dice egli, il far » che adirisi il giudice contro di quel che » tu brami, se tu medesimo soffrirlo sem» bri placidamente; nè che l' odii, se te » prima non vegga tutto d' odio infiamma» to; nè che pieghisi a compassione, se » colle parole, colle sentenze, colla voce, » col volto, colle lagrime finalmente non » gli manifesti i segni del tuo dolore. Co» me non v' ha materia così facile ad av» vampare, che possa accendersi, ove il » fuoco tu non v' accosti; così non v' ha » mente sì apparecchiata a sentir la for» za dell' oratore, che possa mai riscaldar» si, ove tu stesso infiammato ed ardente » a lei non t' appressi (2) ».

(1) . . . . *Si vis me flere dolendum est*
Primum ipsi tibi. De Arte poët.

(2) *Ut omnes motus, quos orator adhibere volet judici, in ipso oratore impressi, atque inusti esse videntur. Neque enim fa-*

In 2. luogo non dee tentarsi di movere il cuore, se l'intelletto prima non è ben convinto che la passione che vuolsi eccitare sia giusta, convenevole, doverosa, adattata alle circostanze. Chi volesse destare un affetto che l'uditore non vedesse ragione sufficiente di dover concepire, si renderebbe ridicolo.

3. Deesi perciò alla mozion degli affetti saper trascegliere il luogo opportuno. Questo suol essere comunemente la perorazione, essendo a cose eguali conveniente il serbarsi ad infiammar l'animo degli uditori dopo che le ragioni abbiano prodotto sulla lor mente l'intero effetto. Contuttociò se l'occasione presentasi di destare a proposito qualche movimento anche nel mezzo del discorso, non dee tralasciarsi.

4. Dee guardarsi però di non dare all' uditore verun annunzio preventivo, che

---

cile est perficere, ut irascatur, cui tu velis, judex, si tu ipse id lentè ferre videare; neque ut oderit eum quem tu velis, nisi te ipsum flagrantem odio antea viderit; neque ad misericordiam adducitur, nisi ei tu signa doloris tui verbis, sententiis, voce, vultu, collacrymatione denique ostenderis. Ut enim nulla materies tam facilis ad exardendum est, quae nisi admoto igne ignem concipere possit; sic nulla est mens tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quae possit incendi, nisi inflammatus ipse ad eam et ardens accesseris.

vogliasi entrare nella parte patetica: ciò non farebbe che metterlo in guardia, e raffreddarlo. Il miglior metodo è di condurvelo insensibilmente, e con accorta preparazione metterlo in tali circostanze, e tali immagini presentargli, che scaldino le sue passioni prima ch' ei se n' avvegga.

A ciò in quinto luogo è necessario saper usare il linguaggio e lo stile che alle passioni conviene. Osservisi in qual maniera s' esprima chi trovasi agitato da una passione forte e reale: il suo linguaggio si vedrà sempre senza affettazione e semplice; animato bensì da forti ed ardite figure, ma nudo d'ornati e di finezze. Un uomo appassionato non ha agio d' andar rintracciando i giuochi d'immaginazione. L' animo suo tutto pieno dell' oggetto che lo riscalda, altro non cerca, se non di presentarlo in tutte le circostanze, e con tutta la forza con cui lo sente. Tale esser dee lo stile dell' oratore ove voglia esser patetico: e tale sarà qualor parli secondo un reale ed intimo sentimento.

Perciò in 6. luogo deesi pur fuggire d'intrecciar nella parte patetica del discorso alcuna cosa di diverso genere; lasciar da banda ogni digressione che possa interrompere o distornare il naturale corso dell' affetto che a nascere incomincia; sacrificare ogni ornamento comunque splendido, che divertir possa la mente dal principale oggetto, e trattener piuttosto l' immaginazione, che movere il cuore. Perciò le si-

militudini in mezzo alla passione sono sempre inopportune, spezialmente se troppo artificiose; e pericolosi sono pure i troppo lunghi e sottili ragionamenti, quando trattasi di eccitare forti commozioni. Pochi argomenti ma efficaci, pochi sentimenti ma energici produrrano assai più effetto che le lunghe dicerie, e le più ricercate o più ingegnose acutezze.

In 7. ed ultimo luogo lo stesso patetico dee mai prolungarsi soverchiamente. I fervidi moti sono troppo violenti per esser durevoli. Soprattutto fuggasi di spingere la passione troppo oltre, o cercar d' innalzarla sopra allo stato naturale. Chi sforzasi di accendere i suoi uditori oltre al dovere, adopera senza avvedersi il mezzo più efficace di raffreddarli. Un esempio di ciò abbiamo in Cicerone medesimo nella settima delle sue Verrine, in cui dopo avere con tutti i più forti colori dipinta la crudeltà di Verre contro di Gavio cittadino romano, e destata contro di quello la indegnazione più viva, per voler portare la cosa più innanzi, scema invece di accrescere l'impressione già fatta. » Se queste cose, egli dice, io descrivessi, non » a' cittadini romani, non agli amici della » nostra città, non a persone che udito avessero il nome del popolo romano; finalmente se non agli uomini, ma alle » bestie; e per andar più innanzi, se in » qualche desertissima solitudine ai sassi » ed agli scogli me ne dolessi, pur tutte le

» cose mute ed inanimate a tanta e sì inde-
» gna atrocità rimarrebbono commosse (1) ».
dove la studiata amplificazione, l'iperbole eccessiva, la declamazione ampollosa fanno svanire tutto il patetico.

CAPO VI.

Della perorazione e conchiusione.

Quando il discorso ammetta la mozione degli effetti, questa, come abbiamo detto, riserbasi principalmente alla perorazione.

Ma non ogni ragionamento richiede che abbiansi ad eccitare le passioni. In un discorso di semplice discussione il patetico sarebbe fuor di proposito. Qui giova invece il riassumere in breve tutti gli addotti argomenti, mettendo in ultimo il più calzante, perchè ne rimanga nella mente degli uditori un'impressione viva e profonda.

Egli è poi di somma importanza in ogni ragionamento il sapere cogliere il preciso

---

(1) *Si haec non ad cives romanos, non ad amicos nostrae civitatis, non ad eos, qui populi romani nomen audissent; denique si non ad homines, verum ad bestias, atque ut longius progrediar, si in aliqua desertissima solitudine ad saxa, et ad scopulos haec conqueri, et deplorare vellem; tamen omnia muta, et inanima tanta et tam indigna rerum atrocitate commoverentur.*

tempo di conchiudere, sicchè il discorso arrivi al giusto punto senza finir bruscamente e all'improvviso, nè ingannar l'aspettazione degli uditori, stancandoli con un soverchio allungamento, quanto si credevano al fine già pervenuti.

È pur di mestieri il saper terminare con grazia, con vigore, con dignità, sicchè gli animi degli ascoltatori si lascino tuttora riscaldati, e si licenziino con una favorevole disposizione non meno verso al soggetto, che all'oratore.

CAPO VII.

Della pronunzia, e dell' azione.

Demostene interrogato qual fosse il primo pregio d'un oratore, rispose *il porgere*; poi quale il secondo, ed il terzo, di nuovo rispose *il porgere*. E certamente la maniera del porgere è di tanta importanza, che assai più effetto farà sull'animo degli uditori un mediocre discorso ben presentato, che un buono recitato in maniera sgarbata o melensa.

Nè ciò è senza ragione. Perocchè il tono della voce, gli sguardi, i gesti, ed in genere l'azione tutta del porgere, siccome accostansi maggiormente al linguaggio della natura, così sono interpreti delle idee e degli affetti nostri assai più fedeli, più pronti e più vivaci che non le stesse parole.

Perciò veggiamo sovente che uno sguar-

do espressivo, od un grido appassionato, senza parole, trasmettono in altri idee più vive, e destano passioni più forti, che non farebbe il più eloquente discorso. Laddove un ragionamento languidamente pronunziato fa credere che l' oratore medesimo non senta quello che dice. E di questo appunto acconciamente si valse Cicerone contro M. Callidio, il quale accusava uno d' aver tentato d' avvelenarlo; ma esponeva l' accusa in maniera fredda, e senza nessun vigor d' azione. » Se non fingessi, o M. Cal» lidio, disse egli, agiresti tu a cotesto mo» do? (1) «

Gli oggetti, che un pubblico dicitore dee particolarmente aver di mira per conformarvi la sua maniera del recitare, sono due: 1. di recitare in modo che sia agevolmente e pienamente inteso da tutti; 2. di recitare con grazia e con forza, onde piacevolmente intertenere, e movere efficacemente i suoi uditori.

Articolo I.

Della chiarezza nel recitare.

A farsi intendere chiaramente ed agevolmente richiedesi un giusto grado nella forza, e sonorità della voce, ed una distinta, posata, e convenevol pronunzia.

---

(1) *An tu, M. Callidi, nisi fingeres, sic ageres?*

Perciò in 1. luogo dee l' oratore sforzarsi di empiere colla sua voce tutto lo spazio occupato dall' udienza.

La forza di voce, che a ciò si richiede, dipende in gran parte dalla natura; ma può anche ricevere molto ajuto dall' arte, vale a dire dal giusto tono, e dall' accorto maneggio di quella.

Ognuno nella sua voce ha tre toni, l' alto, il mezzano, ed il basso. L' alto è quel che si usa allorchè chiamasi alcuno assai di lontano; il basso è quel che s' accosta al parlar sotto voce; il mezzano è quel che impiegasi nel comun conversare, e che dovrebbesi pur adoperare ordinariamente ne' pubblici discorsi.

Egli è un errore il supporre che abbia a prendersi il più alto tono di voce per farsi ben intendere da una grande adunanza. Quest' è confonder tra loro due cose ben differenti, il tono della voce, e la forza del suono. Un parlatore può rendere la sua voce più forte, senza alterare il tono; e noi possiamo sempre dar maggior corpo, e più durevole forza di suono a quel tono di voce, a cui siam costumati nel conversare, che ad un tono più alto, il quale difficilmente può sostenersi.

Util regola in ciò è il fissar l' occhio alle persone più distanti, e supporre di parlare con quelle; perciocchè naturalmente e meccanicamente noi proferiam le parole con quel grado di forza, che possa farci ascoltare dalle persone, a cui dirizziamo il discorso.

La 2. cosa, e ancor più essenziale, che a farsi ben intendere si richiede, è la distinta articolazione: Con questa un uomo di debol voce arriverà più lontano, che non possa una voce forte male articolata. A ciò pertanto ogni pubblico dicitore dee por moltissima cura, e far che ogni sillaba, ogni lettera si senta distintamente, senza mozzarne alcuna, o masticarla fra' denti, od appannarla. Difetto comune de' Lombardi è principalmente di mozzare l' ultima sillaba delle parole terminate in *e* ed in *o*, il che viene dal pronunziare queste vocali sul fine della parola sì strette e chiuse, che appena si sentono: del qual difetto sono esenti i Toscani, ed i Romani, che l'*e*, e l'*o* finali proferiscono sempre più aperte.

La terza cosa che si richiede, è il pronunziare con un convenevol grado di posatezza. La precipitazione del parlare confonde ogni articolazione ed intelligenza: come dall' altro canto una pronunzia stentata e strascinata rende ogni discorso nojoso e pesante. Una posatezza decente per lo contrario dà forza e dignità al ragionamento, è di un grande ajuto alla voce per le pause che permette di fare più facilmente, ed abilita il parlatore a spiegare tutti i suoi suoni con maggior forza e modulazione.

La 4. cosa che deve attentamente studiare ogni publico dicitore, è la proprietà della pronunzia, cioè il saper dare a ciascuna parola quel suono, che il più corretto e

gentil uso della lingua le appropria, schivando le pronunzie rozze, o volgari, o dei corrotti dialetti. In questo la pronunzia de' Romani supera tutte le altre d'Italia, e ancor de' Toscani medesimi le cui aspirazioni sostituite al *ca*, *che*, etc. rendono soventi volte il suono delle parole e confuso e ingratissimo.

Articolo II.

Della grazia e della forza del recitare.

Queste da quattro capi principalmente dipendono, *enfasi*, *pause*, *toni*, e *gesti*.

I. L' *enfasi* è quel più gagliardo e pieno suono, con cui sogliamo distinguere le parole su cui vogliamo che fermisi dall' uditore particolarmente l' attenzione. Dall' accorto maneggio dell' enfasi dipende tutta la vita e lo spirito d' ogni discorso: e col solo diversificare la collocazione di quella noi possiamo presentare agli uditori il medesimo sentimento in aspetti affatto diversi. Nelle seguenti parole del Salvatore a Giuda: » Tu tradisci con un bacio il figliuo» lo dell' Uomo! » facendo forza sul *tu*, si mostra l' ingratitudine di Giuda per la relazione che aveva col suo maestro; facendola sul *tradisci*, risalta l' enormità del delitto di tradimento; appoggiando sulle parole *con un bacio*, rilevasi l' indegnità del mezzo adoperato, col volgere ad offesa un segno di amicizia e benevolenza; finalmen-

te battendo la voce sul *figliuol dell' Uomo*, s' indica la gravità dell' offesa per la dignità della persona oltraggiata. Le quali cose si possono anche rilevar tutte quante, facendo sopra ciascuna un' enfasi separata, come: *Tu!... tradisci!... con un bacio!... il figliuol dell' Uomo!*

Non sono però le enfasi da moltiplicarsi soverchiamente. Se il parlatore con una copia di enfasi risentite cerca di dare grande importanza a tutti i nonnulla, ben presto insegna a non farne più nessun conto. Il riempire ogni sentenza di parole pronunziate enfaticamente; è come riempiere in un libro tutte le pagine di parole corsive, che in vece di distinzione generano confusione maggiore.

In tutti i discorsi preparati, per avvezzarsi a collocar l'enfasi a' debiti luoghi, sarebbe di grande utilità il leggerli prima, e recitarli privatamente, notando colla penna le parole enfatiche in ogni sentenza, o almeno nelle parti più rilevanti del discorso, e metterle fissamente a memoria, invece di abbandonare, come si fa comunemente, questa parte essenzialissima della declamazione all' atto stesso della pubblica recita, e agli accidenti che quivi possono intravvenire.

II. Le *pause* sono di due specie, vale a dire le enfatiche, e quelle che servono soltanto a distinguere i sensi.

Una pausa enfatica si suol fare dopo aver detta alcuna cosa di particolare mo-

mento, su cui vuolsi fissare l' attenzione dell' uditore; e qualche volta pur si premette. Siffatte pause producono lo stesso effetto, come le forti enfasi; e sono soggette alle medesime regole, spezialmente a quella che non sieno ripetute troppo sovente.

Ma il più frequente e primario uso delle pause è quello di segnare le divisioni de' sentimenti, e nel tempo stesso dar campo all' oratore di prender fiato. La propria e graziosa distribuizione di queste pause è uno degli artificj piu delicati, e più difficili nel recitare. Il governo del fiato richiede moltissima cura, sicchè il dicitore non sia costretto a staccar le parole, che per la loro connessionc domandano d' essere proferite senza la minima separazione. È un inganno il credere che abbiasi a prender fiato solamente alla fin del periodo, ove la voce viene declinando. Può facilmente pigliarsi anche negl' intervalli del periodo, ove la voce è sospesa solo per un momento: e con questa economia si può averne sempre una provigione sufficiente per recitare anche i più lunghi periodi senza sconvenevoli interrompimenti.

Della durata di queste pause non può darsi esatta misura. Talvolta conviene una lieve e semplice sospensione di voce; talor richiedesi nella voce un principio di cadenza; e talora quella cadenza totale, che dinota la fin del periodo. In tutti questi casi dobbiam prender norma dalla maniera con

cui la natura c' insegna a parlare, qualora siamo impegnati in un premuroso discorso con altri.

Una particolare difficoltà nel far le pause assestatamente (che sebbene appartenga propriamente alla terza parte, non vogliamo lasciar d' accennare in questo luogo, giacchè ce n' offre l' occasione), si è quando si hanno a leggere o recitare de' versi. La difficoltà nasce dal combinare la melodia del verso, che detta all' orecchio le sue proprie pause, con quelle del senso, che qualche volta sono poste a luoghi differenti.

Due specie di pause appartengono alla musica del verso, l' una delle quali è sul fine di esso, l' altra nel mezzo, secondo gli accenti.

Rispetto alla pausa finale, ne' versi sciolti massimamente, ne' quali v' ha gran libertà di legare un verso coll' altro, e sovente senza sospensione di senso, è stato quisitionato, se per leggerli ccn proprietà debbasi avere alcun riguardo alla fine del verso.

Or sul teatro, ove dee sempre schivarsi l' apparenza di parlare in versi, non v' ha dubbio che quelle cadenze del verso, che non fan pausa col senso, non debbono rendersi percettibili all' orecchio. Ma nelle altre occasioni ciò mal converrebbe; imperocchè a che serve la melodia, o a qual fine il poeta compone in versi, se nel leggerli sopprimiamo i suoi numeri, e li de-

gradiamo a mera prosa? Dobbiamo adunque leggerli in maniera da rendere ognun di quelli sensibile all' orecchio. Al tempo stesso però dobbiamo in ciò evitare ogni apparenza di cantilena. La chiusa del verso, dove non v' è pausa nel senso, non dee marcarsi con quel tono, che s' usa al finire della sentenza; ma senza abbassare, o alzare la voce, deve soltanto accennarsi con quella leggiera sospensione, che possa distinguere il passaggio da un verso all' altro, senza pregiudicare il sentimento.

Rispetto all' altra pausa che cade nel mezzo del verso, allorchè essa coincide colle divisioni del senso, il verso è facile a recitarsi. Ma quando non coincide, v' ha un certo contrasto fra il senso e il suono che rende difficile il leggere graziosamente sì fatti versi. In tal caso la regola è di badare principalmente alla pausa che chiede il senso. Il trascurare quella del verso può render questo un po' disarmonico; ma l' effetto sarebbe assai peggiore, se al suono venisse sacrificato il sentimento. Questi casi però di rado s' incontrano nelle opere de' migliori poeti, i quali per evitar questo sconcio, hanno cura di far che il senso finisca sempre ove cade l' accento del verso.

III. I *toni* consistono nelle modulazioni della voce, ossia nelle note e variazioni di suono che usiamo parlando pubblicamente. Quasi ad ogni sentimento, e massime ad ogni gagliardo affetto la natura ha

adattato un qualche particolar tono di voce. Ogni uomo, quand'è impegnato a parlare di qualche cosa che fortemente gli sta a cuore, anche nel comun favellare, usa naturalmente un tono eloquente e persuasivo. Or questo medesimo è quel che si deve esprimere e nel foro, e sul pulpito, e nelle pubbliche adunanze; non formarsi, come da alcuni malamente si pratica, delle cantilene monotone, o caricate, affettate, contrarie alla natura.

» Parla: vizio comune è che nessuno
» Parla, ma a tesa voce ognor declama:
» Com' uom tu parla: questi mugge, o latra,
» Quegli urla, un altro raglia; udir non puoi
» Mai voce d'uom, che con ragion favelli(1):

così dice assestatamente un poeta del secolo XVII. in un poemetto intorno al gesto, e alla voce dell' oratore.

IV. Rispetto ai *gesti*, e a ciò che nel pubblico aringare generalmente chiamasi *azione*, la regola fondamentale è quella stes-

(1) *Loquere: hoc vitium commune, loquatur*
Ut nemo, at tensa declamitet omnia voce.
Tu loquere, ut mos est hominum: boat et latrat ille,
Ille ululat, rudit hic (fari si talia dignum est);
Non hominem vox ulla sonat ratione loquentem.

sa che abbiamo testè accennato riguardo ai toni. Pongasi mente agli sguardi, ai gesti, ai movimenti della persona, con cui la premura, l'indegnazione, la compassione, il dolore, e gli altri affetti si palesano più vantaggiosamente nel comun favellare degli uomini, e questi prendansi per modello. Siccome alcuni però hanno naturalmente dei novimenti sgarbati, che è necessario correggere; così a tal fine aggiugneremo le seguenti avvertenze.

Chi parla in pubblico dee studiarsi di conservar la maggior possibile dignità in tutta l'attitudine del suo corpo. Dee scegliere generalmente una positura diritta, e piantarsi fermamente, sicchè abbia una franca e piena padronanza di tutti i suoi moti. Ogni inclinazione che adoperi dev'essere all'innanzi verso gli uditori, che è l'espressione naturale della premura, eccetto quando abbia a significare per lo contrario ripugnanza, o abborrimento. Quanto al contegno e' deve corrispondere alla natura del discorso; e ove non s'abbia ad esprimere una particolare commozione, un contegno serio e virile è sempre il migliore. Gli occhi non debbono mai esser fissi sopra d'un solo oggetto, ma placidamente girare su tutta l'udienza. La parte principale del gesto consiste nel movimento delle mani: gli antichi, forse con troppo rigore, condannavano tutti i movimenti fatti colla sola sinistra; ma sebbene abbastanza non veggasi perchè questi abbiano sempre

ad offendere, è naturale però che la destra abbia più frequentemente ad usarsi. I caldi affetti richieggono che il moto d'ambe le mani si corrisponda. Ma o si gestisca colla destra, o colla manca, o con ambedue, egli è regola essenziale che tutti i loro movimenti siano liberi e facili. I moti ristretti e legati generalmente sono poco graziosi: il perchè debbono essi procedere dalla spalla piuttosto che dal gomito. Anche i movimenti verticali dall'alto a basso che un poeta chiama piacevolmente salutar l'aria, di rado sono gradevoli; e più graziosi comunemente sono gli obliqui. Schivar si debbono parimente i moti troppo subitanei e rapidi: la premura si può ottimamente mostrare anche senza di quelli. » Fa tutto soavemente, dice il primo tra' drammatici e attori inglesi Shakespeare, ed anche nel torrente e nella tempesta della passione, sappi usare un temperamento che la raddolcisca. »

Soprattutto, siccome nell'enfasi, nelle pause e ne' toni, così anche ne' gesti e nel portamento, fuggasi ogni affettazione, che sempre guasta ogni cosa. Le nostre maniere, quali che sieno, sian nostre proprie, non imitate da altri, non prese da alcun modello immaginario. Tutto quello che è nativo, comunque accompagnato da qualche difetto, piace sempre assai più, perchè ci presenta l'uomo nell'essere suo, e perchè mostra sempre di derivare dal cuore. Laddove una maniera adorna di grazie

studiatamente acquistate, se non è facile e sciolta, se scopre l'arte e l'affettazione non può a meno di disgustare.

CAPO VIII.

Dell' eccellenza nell' arte oratoria e de' mezzi onde arrivarvi.

Il divenir eccellente oratore, nel suo vero e proprio significato, è cosa al certo da non potersi ottenere sì facilmente. L' eloquenza è una delle maggiori prove dell' umano potere: è l'arte di persuadere e di comandare agli uomini, l' arte di non piacere soltanto all' immaginazione, ma di forzar l'intelletto ed il cuore, d' interessar gli uditori a segno d' impadronircene, e strascinarli con noi dovunque n' aggrada. Quante doti, e naturali e acquistate, concorrer non debbono per condurre quest' arte a perfezione! Una gagliarda e ferma immaginazione richiedesi, una pronta e vivace sensibilità di cuore, congiunte con sodo giudizio, con buon senso, con presenza di spirito; il tutto perfezionato da lungo studio intorno allo stile e al modo di comporre; sostenuto poi dalle doti esteriori di una graziosa maniera, di una presenza dignitosa, di una voce piena, sonora, pieghevole. Qual maraviglia pertanto che il perfetto oratore sia uno de' caratteri più difficili e più rari a trovarsi?

Non è tuttavia da disperare, Anche al dissotto dell' assoluta perfezione v' ha molti

gradi, che occupar si possono con onore; e quanto quella è più rara e difficile, tanto maggior gloria è l'accostarvisi da vicino, quand' anche non si potesse giugnervi interamente.

Quello che occupa il primo e più alto grado nell'ordine de'mezzi per acquistar lode nell'eloquenza, è il carattere e la disposizione personale.

Perchè uno sia oratore veramente persuasivo, niuna cosa è più necessaria che l'esser probo e virtuoso. Era assioma fra gli antichi, che non può essere oratore chi non è uom dabbene: *non posse oratorem esse, nisi bonum virum*. Imperocchè alla persuasione troppo essenziale è la buona opinione che abbiasi della probità, del candore, del disinteresse, e delle altre qualità morali di chi si affatica a persuadere. Queste dan peso e vigore a tutto ciò che egli dice, dispongono l'animo nostro ad ascoltarlo con attenzione e piacere, e creano in noi una segreta propensione a favor del partito da lui abbracciato. Laddove se l'oratore cade in sospetto di malizia e di doppiezza, o di basso e corrotto animo, tutta la sua eloquenza perde ogni forza.

Oltracciò la virtù moltissimo giova per se medesima allo stesso progresso dell'eloquenza. Ella eccita una generosa emulazione, avviva l'industria, lascia la mente libera e sgombra, la rende padrona di se medesima, allontanando quelle passioni torbide e tumultuose che sono il maggiore

ostacolo ad ogni profitto ne' buoni studj.

S' aggiunga, che sol da una vera e genuina virtù scaturiscono que' sentimenti, che hanno sempre maggior potere sul cuore altrui. Per quanto il mondo sia guasto e corrotto, niuna cosa ciò non ostante ha sì grande impero sull' animo degli uomini, e sì generale, quanto la virtù. Niun linguaggio è inteso sì universalmente, e penetra con tanta forza, quanto il nativo linguaggio di un degno e virtuoso sentimento. Sol quegli adunque che possiede con veracità e con pienezza tai sentimenti può favellare al cuore nel suo proprio linguaggio.

I sentimenti e gli abiti virtuosi, che particolarmente debbonsi coltivare da chi aspira a distinguersi negli altri generi dell' oratoria sono i seguenti; l' amore della giustizia e dell' ordine; l' amor dell' onesto e del vero; l' odio alla frode, alla doppiezza, alla corruzione; la magnanimità, l' amor della patria e del pubblico bene; lo zelo per tutti i grandi e nobili divisamenti; il rispetto a tutti i degni e virtuosi caratteri; una viva compassione per tutte le ingiurie, le miserie, le angustie de' nostri simili; un cuore che facilmente s' intenerisca, che facilmente s' investa delle altrui circostanze, e le renda sue proprie.

Dee pure studiarsi da ogni oratore un savio accoppiamento di modestia e di coraggio. La modestia è essenziale, siccome

quella che ognor si suppone (e giustamente) compagna del merito, e che dovunque si mostra, previene sempre in suo favore. Ma ella non deve degenerare in eccessiva timidità. Ogni oratore dee avere qualche fiducia in se medesimo, ed assumer quell' aria, non di presunzione, ma di fermezza, che mostri un' intima persuasione della verità o della giustizia di ciò ch' ei dice: cosa di molto momento per fare impressione in chi ascolta.

Dopo le morali qualità ciò che in 2. luogo più si richiede in un oratore è un buon fondo di cognizioni. Vien sovente da Cicerone e da Quintiliano insinuato che di tutte le arti e discipline deve un oratore essere istrutto; e a ragione pur dice Orazio (De Arte poët.):

Scribendi rectè sapere est et principium et fons.

Chi vuol aringare nel foro, dee pienamente impossessarsi delle leggi, e di tutta la dottrina e la pratica che può esser utile per sostenere una causa, o convincere un giudice.

Chi vuol parlare dal pergamo, deve attentamente applicarsi allo studio delle teologiche dottrine, delle pratiche religiose, della morale, dell' umana natura, onde arricchirsi di tutte le parti, da cui può trarsi materia d' istruzione o di persuasione.

Chi vuol disporsi a parlare in pubblica adunanza, debb' essere pienamente infor

mato degli affari, che a quella appartengonc; dee studiare le forme del deliberare, del procedere, e dee istruirsi minutamente di tutti i fatti su cui la discussione deve aggirarsi.

Oltre le cognizioni che propriamente spettano alla sua professione, un oratore, che aspiri all' eccellenza, dee pure applicarsi, per quanto il permettono le sue occupazioni, a tutti i rami della colta letteratura. Lo studio della poesia singolarmente gli può esser utile in molte occasioni per abbellire il suo stile, per suggerirgli delle immagini vive e delle piacevoli illusioni. Lo studio della storia può essergli ancor più utile, giacchè la notizia de' fatti di eminente carattere, e del corso sperimentato delle umane vicende, trova luogo in mille circostanze.

L' abito dell' applicazione e dello studio è necessario in terzo luogo. Senza di questo è impossibile che uno riesca eccellente in cosa alcuna. Non è da lusingarsi che in poco tempo ei possa crescere a segno da divenire bravo avvocato, o predicatore, o aringatore ne' pubblici parlamenti. Per giugnere all' eccellenza non basta una leggiera applicazione per salto, o qualche anno di studio interrotto. Non si può quella ottenere che per mezzo di uno studio regolare passato in abitudine, e pronto a riprodursi ovunque capiti l' occasione. Chi è destinato ad essere eccellente in un' arte, spezialmente nell' arte del dire, più che da alcun

altro segno si dee conoscere da un vivo entusiasmo per quest' arte, entusiasmo che, infiammando l' animo suo verso l' oggetto che si propone, gli renda dolce ogni fatica per conseguirlo. Questo è che ha caratterizzato i grand' uomini dell' antichità, e questo dee distinguere i moderni che seguir vogliano le loro tracce.

In quarto luogo non poco contribuirà alla perfezione in quest' arte una saggia attenzione a' migliori modelli. Ognuno che parla o scrive dee certamente sforzarsi di aver qualche cosa di proprio, che caratterizzi il suo comporre e il suo stile; perocchè una servile imitazione avvilisce l' ingegno, o ne mostra anzi il difetto. Contuttociò non v' ha genio tanto originale, che non possa cavare qualche profitto da' buoni esemplari. Sempre essi forniscono qualche nuova idea, sempre giovano ad ampliare o correggere le nostre proprie: essi accelerano il corso de' pensieri, e destano, se non altro, un' utile emulazione.

Ma troppo importa il saper fare una buona scelta de' modelli che prendonsi ad imitare; e in questi pure convien ricordarsi, che non tutto egualmente è imitabile. Fra gli antichi i due grandi esemplari son certamente Demostene e Cicerone. Circa ai moderni, per l' eloquenza sacra, servir possono i varj predicatori altrove accennati, e il Segneri principalmente; per l' eloquenza del foro posson giovare in molta parte le orazioni del *Badoaro*; negli altri

generi le orazioni d' *Alberto Lollio* comunemente son fredde, e verbose; quelle di Monsig. *della Casa* hanno assai maggior forza, ma con qualche affettazione; le Prose fiorentine posson fornire molti esempi di colto stile, ma in esse pur l'eloquenza non vedesi nè molto animata, nè molto robusta. Ingegnose sono le tre orazioni di *Francesco Maria Zanotti* sopra le arti del disegno. A questi ultimi tempi si è introdotto anche in Italia il costume di tessere degli elogj agli uomini celebri, e alcuni hanno assai merito, spezialmente quello del conte *Agostino Paradisi* pel maresciallo Montecucoli.

In quinto luogo oltre l'attenzione a' migliori modelli necessario mezzo a perfezionarsi è il frequente esercizio sì del comporre che dell' aringare. Più utile senza dubbio è quella specie di comporre, che immediatamente appartiene al genere di pubblico ragionare, a cui uno s'è dedicato. Ma è però da avvertire di non permettersi mai un comporre trascurato in niun genere, qualunque sia. Anche ne' componimenti più ordinarj, in una lettera, in un famigliare discorso, chi ama d'apprendere a parlare e a scrivere lodevolmente, dee condursi con proprietà ed esattezza.

Non è in sesto ed ultimo luogo da trascurarsi per la pratica dell' eloquenza lo studio degli scrittori di critica e di rettorica. Se non bastano per se soli a formare un oratore, giovan però a metterlo sulla retta strada, ad insegnarli i mezzi onde a-

vanzarsi nelle vera eloquenza, a prevenirlo degli errori e traviamenti, a cui l'ingegno mal regolato potrebbe abbandonarsi. In questo pure gli antichi critici, *Aristotile*, *Demetrio Falereo*, *Dionigi d' Alicarnasso*, *Longino*, e soprattutto *Cicerone* e *Quintiliano* sono da studiarsi a preferenza de' moderni: sebbene anche i tratti di *Rollin*, *Batteux*, *Bokours*, *Grevier*, *Gibert*, *Condillac*, *Villa*, *Parini*, e spezialmente l'operetta di Monsig. *Fenelon* intorno all' eloquenza esser possono di non leggiere profitto.

SEZIONE III.

Degli altri generi del comporre in prosa.

I varj generi del comporre in prosa, dopo i pubblici ragionamenti, sono come abbiamo detto, precipuamente gli *scritti storici*, i *didattici* o *istruttivi*, i *dialoghi*, le *lettere*, le *novelle*, ed i *romanzi*, di cui qualche cosa prenderemo ora a dire particolarmente.

CAPO I.

Della storia.

Il fine primario della storia è il ricordare per istruzione degli uomini la verità de' fatti accaduti. Qualità fondamentali dello storico debbon esser pertanto l' imparzia-

lità, la fedeltà, e l'accuratezza. Ei non debb' essere nè panegirista, nè satirico, non deve prender parte alle fazioni, nè dar luogo alla passione, ma contemplando gli avvenimenti e i caratteri con occhio imparziale, dee presentare a' suoi leggitori una copia fedele dell' umana natura.

Non però ogni fatto, ancorchè vero, merita d'essere dalla storia rammentato; ma quelli soltanto che servir possono per applicare gli avvenimenti delle passate età alla nostra propria istruzione. I fatti debbon essere rilevanti, esposti coll'indicazione delle cause e degli effetti, e presentati con ordin chiaro e distinto. Imperocchè il grande oggetto della storia è di renderci saggi, e supplire al difetto dell' esperienza; al qual fine se non avvalora i suoi ammaestramenti colla medesima forza, ne fornisce però in maggior numero. Suo oggetto è parimente di accrescere le nostre cognizioni intorno a' caratteri degli uomini, ed esercitare il nostro giudizio sopra gli umani avvenimenti. Non dee pertanto essere una ciancia sol destinata al piacere. La gravità e la dignità sono i suoi caratteri essenziali: niun vano ornamento deve impiegarvisi, niun lusso di stile, niuno sfoggio d' ingegno. Lo storico dee sostenere il carattere d' un uomo saggio, che scrive per istruzione della posterità, che ha cercato di ben informarsi delle cose, che le ha ponderate accuratamente, che parla più al giudizio che all' immaginazione.

Non per questo disdice una narrazione

adorna e animata. La storia ammette anch' essa gli opportuni ornamenti, la vivezza e l'eleganza; ma gli ornamenti voglion essere accoppiati sempre alla dignità, e non debbono apparir ricercati, ma nati spontaneamente da uno spirito animato da' fatti che viene esponendo.

Sotto al nome di scritti storici comprendonsi anche gli annali, le memorie, e le vite. Ma queste sono specie subordinate, sopra le quali faremo in appresso alcune osservazioni, dopo che avremo considerato ciò che appartiene ad una regolare e legittima storia.

Questa può essere di due maniere: o l'intera storia di uno stato e d'un popolo nelle sue varie rivoluzioni, come la storia romana di T. Livio; oppure la storia di qualche grande avvenimento; o di qualche periodo di tempo, che possa riguardarsi come formante un tutto per se medesimo, quale è la storia di Tucidide intorno alla guerra del Peloponneso.

La primaria cura di uno storico nella condotta e nel maneggio del suo soggetto debb'essere il dargli la maggior possibile unità, vale a dire far sì che la sua storia non presenti già una serie di fatti separati e sconnessi, ma sia legata da un principio che faccia sopra la mente l' impressione di un tutto intero. Nella storia di una monarchia, a cagion d'esempio, ogni regno dee avere la sua unità, vale a dire un principio, un mezzo, ed un fine nel sistema degli affari e avvenimenti in esso

accaduti; e dee scorgersi al tempo medesimo, come questo sistema sia nato dal regno precedente, e s'inserisca nel susseguente; scoprir si debbono i segreti anelli della catena che insieme lega anche gli avvenimenti rimoti, e quelli che in apparenza sono tra loro sconnessi. Fra i Romani il principio conduttore fu una graduale estensione di conquiste, e il conseguimento di un impero universale: e il continuo incremento del loro potere, che da piccoli principj andò avanzandosi verso a questo fine, fornì a T. LIVIO ed a POLIBIO un felice soggetto di storica unità in mezzo alla grande varietà degli avvenimenti.

Quelli che si ristringono ad una sola parte della storia d'una nazione hanno sì grande vantaggio per conservare la storica unità, che sono inescusabili se vi mancano. Le storie di SALUSTIO sulle guerre catilinaria e giugurtina, la Ciropedia di SENOFONTE, e la sua Ritirata dei dieci mille sono esempi di storie particolari, dove l'unità degli storici oggetti è perfettamente conservata. TUCIDIDE all'incontro, benchè altronde scrittore forte e dignitoso, molto ha mancato su questo articolo nella sua storia della guerra del Peloponneso. Niun grande oggetto propriamente vi è preso, e tenuto di mira; la narrazione è tutta a pezzi; la storia è divisa per estati e per inverni; il leggitore è costretto a lasciar qua e là le azioni imperfette; è trasportato da luogo a luogo, da Atene in Si-

cilia, di là nel Peloponneso, a Corfù, a Mitilene, e gli convien fare continui andirivieni per intendere ciò che in tutti questi luoghi va succedendo di mano in mano.

Oltre al conservar l'unità, l'autore per ben adempire al fine della storia dee pur ingegnarsi di rintracciare fin nelle loro origini le azioni e gli avvenimenti, che vien rammentando. Due cose a ciò son necessarie: una piena cognizione dell'umana natura, e le opportune cognizioni di politica e di governo. La prima fa di mestieri per render conto della condotta degl'individui, e dare una giusta idea del lor carattere; le seconde per render conto delle rivoluzioni de'governi e dell'azione delle cause politiche sopra i pubblici affari.

Rispetto all'ultimo articolo, ossia alle cognizioni politiche, gli antichi mancavano di alcuni vantaggi di cui godono i moderni, perciocchè il mondo non era allora aperto, com'oggi; non communicazione libera fra i diversi stati, non ambasciadori residenti presso le corti straniere, non corrispondenza di poste, molto meno di stampe e di pubblici fogli. Perciò sebbene gli antichi storici ne presentino in assai chiara, distinta e leggiadra maniera i fatti particolari che riferiscono, qualche volta però non ci dan chiara idea delle cause politiche che influivano sulla natura degli affari, di cui favellano. Tucidide, Polibio, e Tacito son quelli forse che in ciò meritano maggiore eccezione, e in cui maggior

numero di nozioni ed osservazioni politiche si riscontra.

È però da avvertire, che quando domandiamo da uno storico istruzioni politiche, non si deve intendere ch'egli abbia tratto tratto ad interrompere colle sue riflessioni, e specolazioni il corso della sua storia. Ei deve fornirci tutta quella informazione, che è necessaria per la piena intelligenza delle cose che riferisce; dee istruirci della politica costituzione, della forza, delle rendite, e dello stato interno del paese di cui scrive, e delle sue relazioni cogli altri stati; dee collocarli come in un'alta specola, da cui possiamo avere un esteso prospetto di tutte le cagioni, che hanno cooperato a produrre gli avvenimenti che narra. Dopò averci messi però sott'occhio tutti i materiali convenienti per giudicare, non deve esserci troppo prodigo delle sue opinioni e de'suoi raziocinj. Allorchè uno storico si dà molto al dissertare, ed è proclive a filosofare e specolare su tutto ciò che racconta, nasce naturalmente il sospetto ch'ei possa adattar la narrazione de'fatti a favor di qualche sistema ch'ei si sia formato.

Anche quando hanno a farsi delle osservazioni riguardanti l'umana natura in generale, o certi caratteri in particolare, se lo storico sa incorporarle artificiosamente alla sua narrazione, producono migliore effetto, che quando sono pronunziate come formali sentenze. Tacito, per esempio,

nella vita d' Agricola parlando del trattamento che questi ebbe da Domiziano, fa la seguente osservazione: » Proprio è dell' » indole umana odiare chi hai offeso (1). » L' osservazione è giusta e ben applicata; ma la maniera d' esprimerla è astratta e filosofica. Un pensier dello stesso genere fa altrove più bell' effetto, quando parlando delle gelosie, che Germanico sapea avere contro di lui Livio e Tiberio, dice: » Inquieto per l' occulto odio che gli portavano lo zio e l' ava, di cui le cagioni » erano vie più acri, perchè ingiuste (2). » Abbiamo quì una profonda osservazione morale; ma fatta senza parere di farla, perchè introdotta come parte della narrazione.

I pregi principali della storica narrazione, per passare oggimai a trattare di questa particolarmente, sono in primo luogo la chiarezza, l' ordine, e la connessione. Per ottenerli dee lo storico ben impossessarsi del suo soggetto, dee vederne ad una sola occhiata tutto il complesso; e comprendere minutamente la concatenazione, e dipendenza di tutte le sue parti, onde collocare ogni cosa nel suo proprio luogo, e dolcemente condurci lungo la traccia de-

---

(1) *Proprium humani ingenii est odisse quem laeseris.*

(2) *Anxius occultis in se patrui aviaeque odiis, quorum caussae acriores, quia iniquae,*

gli avvenimenti, col darci sempre la sod-
disfazione di vedere come uno nasce dall'
altro. Senza di questo chi legge la storia
non può aver nè piacere, nè istruzione.
Molto a ciò gioverà l'osservanza dell' uni-
tà dinanzi raccomandata, e l'accorto ma-
neggio delle transizioni, sicchè si passa
dall'una all'altra cosa naturalmente e pia-
cevolmente; veggasi qualche acconcia unio-
ne nei fatti medesimi che sembrano più di-
sparati.

Ma siccome la storia è un componimen-
to serio e dignitoso, così in secondo luo-
go dee sempre nella narrazione conservarsi
la dignità. Non debb' esservi nè bassezza
volgare, nè ricercatezza di frasi leziose,
nè affettazione di concetti e d' arguzie,
nè abuso di modi frizzanti e burlevoli.
Anzi ove occorra di rammentar qualche
aneddoto di poco conto, e ridicolo, è
meglio porlo in una nota, che arrischiare
di avvilirsi introducendolo nel corpo dell'
opera.

Quello poi che in terzo luogo, e prin-
cipalmente dee lo storico procurare nella
sua narrazione, è di renderla interessante.
Due cose spezialmente a ciò conducono.
La prima è un giusto mezzo fra un rac-
conto troppo rapido e ristretto, ed una
soverchia minutezza e prolissità. Uno sto-
rico il qual voglia interessarci, dee sapere
ove abbia ad esser conciso, e dove allar-
garsi, passando velocemente sopra ai fatti
di poca importanza, e fermandosi sopra a

quelli che o sono più rilevanti di lor natura, o più fecondi di conseguenze. La seconda è l'accorta scelta delle circostanze ne' fatti che debbonsi riferire. Le cose generali fanno leggiera impressione, le circostanze particolari scelte giudiziosamente son quelle che rendono la narrazione interessante, e atta a commovere il leggitore. Queste dan vita, corpo, e colore al racconto de' fatti; e ce li rendono così presenti, come se avvenissero sotto degli occhi nostri. Il saper bene tratteggiare le circostanze è quello principalmente che chiamasi *pittura storica.*

In questi ultimi pregi, specialmente nell' ultimo della descrizione pittoresca, molti degli antichi storici eminentemente si distinsero. Quindi è il piacere che gustasi nel leggere *Erodoto*, *Tucidide*, *Senofonte*, *Salustio*, *Cesare*, *Livio*, e *Tacito*.

Erodoto è sempre scrittore aggradevole, e riferisce ogni cosa con quella ingenuità e semplicità di maniere, che mai non manca d'interessare il leggitore.

Tucidide è un po' più secco; ma pure in molte occasioni, come quando racconta la pestilenza d'Atene, l'assedio del Pireo, la sedizione di Corcira, la disfatta degli Ateniesi in Sicilia, spiega anch'egli una maniera di descrivere magistrale e robusta.

La Ciropedia di Senofonte, e la sua Ritirata dei dieci mille sono leggiadrissime; ma i suoi Ellenici, ossia la continuazione della storia di Tucidide, sono opera molto inferiore.

L'arte di Salustio nelle storiche pitture molto si manifesta nella guerra catilinaria, e più nella giugurtina, sebbene il suo stile sia un po' troppo studiato e affettato.

Cesare, senza esser meno colto, è più naturale, e le sue pitture sono egualmente vive ed evidenti.

Ma nell'arte del dipingere niuno storico ha sorpassato Tito Livio. Infiniti tratti citare se ne potrebbono; ma fra gli altri il ragguaglio ch'ei dà al principio del nono libro della famosa sconfitta ch'ebbero i Romani alle Forche Caudine, e delle sue conseguenze, offre il più bel modello di storica dipintura, che mai trovare si possa.

Tacito è pur eccellente in questa parte, sebbene in maniera diversa da quella di Livio. Le descrizioni di questo sono più copiose, più fluide, più naturali; quelle di Tacito consistono in pochi tratti, ma franchi. Ei trasceglie due o tre circostanze rimarchevoli, e le presenta in una forte, e per lo più nuova e straordinaria luce. Tale è la seguente pittura della costernazione di Roma, e dell' imperator Galba, quando Ottone avanzossi contro di lui. » Tratto era Galba qua e là dal vario » impulso della turba fluttuante. Pieni erano » dappertutto i templi, e le basiliche in » lugubre prospetto. Nè voce alcuna del » popolo o della plebe, ma volti attoniti, e » orecchie tese ad ogni parte Non tumul» to, non calma, ma quale di grande spa-

» vento, e di grand' ira è il silenzio. (1).»

Quest' ultimo tratto è sublime, e scopre per se solo un ingegno elevato. E veramente Tacito in tutte le sue opere fa vedere la mano maestra. Come egli è profondo nelle riflessioni, così è vibrato nelle descrizioni, e patetico ne' sentimenti. Si uniscono in lui il filosofo, il poeta, e lo storico. Ei dipinge con caldo pennello, e possiede più d' ogni altro scrittore il talento di dipingere non all' immaginazione soltanto, ma anche al cuore. Malgrado però i suoi molti e distinti pregi, non è per la storia un perfetto modello; e quei che hanno voluto a lui conformarsi, di rado sono riusciti a buon fine. Nelle sue riflessioni è troppo raffinato, nel suo stile troppo conciso, qualche volta ricercato e affettato, sovente spezzato ed oscuro. La storia sembra richedere una maniera più naturale, più morbida, più popolare.

Gli antichi facean uso nella storia di un abbellimento, che i moderni hanno abbandonato, voglio dire i discorsi, che nelle occasioni rilevanti essi poneano in bocca di qualcuno de' principali personaggi. Per

---

(1) *Agebatur huc illuc Galba vario turbae fluctuantis tumultu, completis undique basilicis, et templis lugubri prospectu. Neque populi aut plebis ulla vox, sed attoniti vultus, et conversae ad omnia aures. Non tumultus, non quies; sed quale magni metus et magnae irae silentium est.*

mezzo di quelli davano essi varietà alla loro storia, offrivano delle istruzioni morali e politiche; e cogli opposti argomenti che impiegavano faceano conoscere i sentimenti dei diversi partiti. Tucidide fu il primo ad introdur questo metodo. Le orazioni di cui abbonda la sua storia, e quelle pure d'alcuni altri storici greci e latini, annoverare si possono fra i più preziosi avanzi dell'antica eloquenza. Comunque però sian belle, può tuttavia mettersi in dubbio, se nella storia abbiano convenevole luogo. Imperocchè formano un misto di finzione e di verità, che alla storia non è naturale, sapendosi che queste orazioni sono tutte d'invenzione dell'autore, il quale ha introdotto i suoi personaggi ad aringare sol per mostrare la sua propria eloquenza, o spiegare i suoi sentimenti sotto altrui nome. Per queste ragioni invece d'inserire formali orazioni, migliore e più naturale sembra il metodo adottato da' più recenti scrittori, di esporre in persona propria i sentimenti e le ragioni degli opposti partiti, o la sostanza di quanto fu detto in qualche pubblica adunanza: il che lo storico può fare senza sospetto di finzione.

Uno de' più splendidi, ed al tempo stesso più difficili ornamenti delle opere storiche, si è la pittura de' caratteri. Imperocchè sono essi generalmente considerati come uno sfoggio di bello scrivere; ed uno storico, il qual voglia in essi sfoggiare soverchiamente, corre pericolo di andare ad un eccessivo

raffinamento, per l'ambizione di comparir più profondo e più penetrante. Si vedrà egli talvolta accoppiare tanti contrasti, e tante e sì sottili opposizioni di qualità, che noi ci troveremo piuttosto confusi da un bagliore di espressioni brillanti, che guidati a formar chiara idea di un umano carattere. Uno scrittore che ami caratterizzare in un modo istruttivo e magistrale, deve esser semplice nel suo stile, e fuggire ogni ricercatezza e affettazione: al tempo stesso però non dee contentarsi di offerirci soltanto de' tratti generali, ma dee discendere a quelle particolarità, che contrassegnano un carattere ne' suoi più notabili e più distintivi lineamenti. I greci storici fanno talor degli elogj, ma di rado tratteggiano un compiuto ed espresso carattere. Fra gli storici latini i due che meglio si son distinti in questa parte sono Salustio e Tacito.

Siccome poi la storia è destinata all'istruzione degli uomini, come s'è detto a principio; così una soda morale vi dee sempre regnare. Tanto nella descrizione de' caratteri, quanto nella narrazione de' fatti l'autore dee sempre mostrarsi dal canto della virtù. Il dare delle morali istruzioni in maniera formale è fuori del suo ufficio; ma come saggio scrittore ed uomo probo, ei dee sempre manifestare sentimenti d'amore per la virtù, e d'indegnazione pel vizio.

Un nuovo genere di perfezione, che negli ultimi anni ha cominciato ad introdursi

nella storia, si è un' attenzione più particolare di prima alle leggi, ai costumi, al commercio, alla religione, alla letteratura, e a tutto ciò che tende a mostrar lo spirito e il genio delle nazioni. Ufficio d' un abile storico ora s'intende esser quello di esibire i costumi e le maniere sociali non meno che i fatti e gli avvenimenti. Ed in vero tutto ciò che spiega lo stato e la vita degli uomini delle diverse età, ed illustra i progressi dello spirito umano, è ben più utile ed interessante, che la minuta descrizione degli assedj e delle battaglie. Perciò gli storici, che in queste sole si fermano, meritamente da *Bacone* assomigliavansi ai fanciulli, che attenti badano a' ragnateli allor che piglian le mosche, o combatton fra loro, e non vi badano punto, quand' essi formano l' ingegnose lor tele, o i bozzoli onde inviluppano e difendono le lor uova.

Dopo i Greci e i Latini quelli che nella storia al risorgimento delle lettere maggior gloria seppero procacciarsi, furono gl'Italiani. I due *Villani*, *Machiavelli*, *Guicciardini*, *Segni*, *Varchi*, *Bembo*, *Costanzo*, *Bonfadio*, *Davila*, *Sarpi*, *Pallavicini*, *Bentivoglio*, e molti altri son nomi celebri anche presso agli stranieri; e ad ogni Italiano amante della sua patria debb' esser caro il sostenere, seguendo degnamente sì nobili esempi, questa parte della gloria nazionale.

Gli *annali*, le *memorie*, e le *vite*, come abbiamo accennato a principio, sono le specie inferiori del genere storico.

Per *annali* intendesi comunemente una collezione di fatti distribuiti per ordine cronologico, che servon piuttosto di materia alla storia, di quel che possano essi medesimi aspirare a questo nome. Tutto quello pertanto che si richiede in uno scrittore d'annali, è d' esser fedele, distinto e compiuto.

Le *memorie* dinotano una specie di componimento, in cui un autore non pretende dare un pieno ragguaglio di tutti i fatti spettanti all'epoca di cui scrive, ma riferire soltanto ciò ch'ei medesimo ha avuto occasion di scoprire, o in cui egli stesso ebbe parte, o che può servire ad illustrare la condotta di qualche persona, o le circostanze di qualche particolare avvenimento. Quindi è che da uno scrittore di memorie non si esigono sì profonde ricerche, nè sì ampie informazioni, come da uno scrittore di storie. Ei non è pur soggetto alle medesime leggi di gravità e dignità inalterabile. Può parlare liberamente di se medesimo, può discendere agli aneddoti più famigliari. Ciò che richiedesi principalmente da lui, è d' esser vivo ed interessante; e spezialmente ch' ei ci istruisca di cose utili e curiose, che ci trasmetta qualche notizia degna d'essere acquistata. In questo genere si sono occupati molto i Francesi; e le memorie del Cardinal de Retz, e del Duca di Sully si distinguono sopra le altre.

La *biografia* o descrizione delle vite è

dessa pure un utilissimo genere di comporre, meno solenne e men grave della storia, ma al maggior numero dei leggitori forse non meno istruttivo, siccome quello che offre ad essi l' occasione di veder pienamente spiegati i caratteri, i temperamenti, le virtù, i difetti degli uomini illustri, e gl' introduce ad una più intima e più perfetta cognizione di essoloro, che non possa fare generalmente la storia. Uno scrittore di vite può discendere con proprietà alle minute circostanze, ed agli accidenti famigliari; ei deve offrire non men la vita privata che la pubblica della persona, di cui descrive le azioni; anzi dalla vita privata, dalle occorrenze famigliari, domestiche, e apparentemente triviali sovente ricevesi maggior lume intorno al real carattere della persona medesima. In questo genere Plutarco ha non piccolo merito, ed a lui siam debitori di molta parte delle notizie, che abbiamo intorno a varj de' più illustri personaggi dell' antichità. Cornelio Nipote nelle Vite degli eccellenti comandanti non offre di essi che i tratti più rimarchevoli; ma nella purità e nitidezza dello stile è a Plutarco di molto superiore.

CAPO II.

Degli scritti didattici.

Chiunque prende a comporre trattati intorno a qualunque arte o scienza nel tempo stesso che cerca d'istruire altrui, dee pur procurare d'impegnare l'attenzione de' leggitori colla più conveniente maniera d'esporre le sue dottrine.

La massima chiarezza e precisione sono le prime qualità ch'ei dee studiare; e perciò non usare niun vocabolo d'incerto senso, niuna espressione vaga ed indeterminata; e schivare eziandio d'usar parole apparentemente sinonime, senza badar prima attentamente alla variazione che produr possono nelle idee.

Ma uno scrittore didattico può possedere queste due qualità, ed essere al tempo stesso uno scrittore aridissimo. Deve egli pertanto studiare eziandio qualche grado d'abbellimento, onde render le sue composizioni piacevoli e graziose.

Uno de' più aggradevoli, ed insieme più utili abbellimenti, è quello delle illustrazioni, cavate da' fatti storici, o da' caratteri degli uomini. I soggetti spezialmente morali e politici in gran copia ne somministrano; e ovunque s'offre occasione d'usarne, non manca mai di produrre felice effetto. Essi danno varietà al componimento, ristoran la mente dalla fatica del puro raziocinio, e al tempo stesso convincono assai

più di qualunque ragionamento; poichè richiamano gl' insegnamenti dalle astrazioni alla pratica, e dan maggior peso alla teoria medesima, col mostrar la connessione, che questa ha colla vita reale e colle azioni degli uomini.

Oltracciò gli scritti didattici non sol non rifiutano, ma aman anzi moltissimo uno stil puro, nitido, elegante; ammettono le metafore, le similitudini, e tutte le altre temperate figure, con cui un autore può intertenere piacevolmente l' immaginazione nell' atto stesso che comunica all' intelletto i suoi sentimenti con chiarezza e con forza.

Alcuni antichi, spezialmente Platone fra i Greci, e Cicerone fra i Latini, ci han lasciato de' trattati filosofici, e d' altri generi d' istruzione, scritti con molta eleganza e bellezza. Seneca è stato meritamente censurato per l' affettazione che appar nel suo stile, in cui troppo vago si mostra di certe maniere brillanti, troppo amante d' antitesi, e di concettose sentenze. Non si può negare però che spesse volte ei non si esprime con assai vivacità e robustezza. In italiano il Galateo, e gli Ufficj del *Casa*, le opere filosofiche del *Galilei*, del *Redi*, del *Magalotti*, del *Vallisnieri*, del *Cecchi*, del *Manfredi*, di *Francesco Maria Zanotti*, dell' *Algarotti*, del P. *Bonafede*, dell' Ab. *Spallanzani*, e d' altri, sono dettate con nitidezza ed eleganza, se non che nel primo, e negli ultimi quattro lo studio dell' eleganza traspare qualche volta soverchiamente.

CAPO III.

Dei dialoghi.

I componimenti didattici prendon talvolta una forma sotto la quale s' accostano maggiormente alle opere di gusto: ed è quando sono trattati per via di dialogo e di conversazione. Sotto di questa forma gli antichi ci hanno lasciato alcuni capi d' opera, e alcuni moderni si sono pure sforzati d' imitarli.

Il dialogo può eseguirsi in due maniere, o come una espressa conversazione, in cui non compajono che gl' interlocutori, che è il metodo usato da Platone; o come il racconto d' una conversazione, dove si presenta l' autor medesimo a dar ragguaglio dei discorsi che vi si sono tenuti, che è il metodo generalmente seguito da Cicerone.

Ma qualunque si scelga dei due metodi, il dialogo non deve già essere una semplice introduzione di più persone che parlino a vicenda. Vuol essere la rappresentazione animata d'una real conversazione; offrir deve i caratteri e le maniere di diversi interlocutori; e secondo i caratteri di ciascuno mostrare quella particolarità di pensieri e d'espressioni, che distinguono l'uno dall'altro.

Fra gli antichi eminente per la bellezza de'suoi dialoghi è Platone. La scena e le circostanze nella maggior parte sono dipinte egregiamente. I caratteri de' Sofisti, co' quali disputa Socrate, sono delineati a

maraviglia ; ci si presenta una moltiplice varietà di personaggi ; noi siamo introdotti in una reale conversazione sostenuta con molta vivezza e molto spirito , alla maniera socratica.

Luciano è pure fra i Greci uno scrittor di dialoghi assai pregevole , sebbene non tutti da lodarsi sieno i soggetti ch'ei tratta, e molti pur sieno da biasimarsi. Egli ha fornito il modello del dialogo spiritoso e scherzevole : un certo carattere di leggerezza , e al tempo stesso di penetrazione distingue i suoi scritti ; e spezialmente i dialoghi degl' Iddii e dei morti sono pieni di satira lepidisssima.

I dialoghi di Cicerone , ossia quei racconti di conversazioni ch' egli ha introdotto in varie delle sue opere filosofiche e critiche , non sono così spiritosi e caratteristici, come quei di Platone : alcuni però , e massimamente quelli *de oratore* sono molto piacevoli , ed assai ben condotti. Essi rappresentano una conversazione tenuta tra i principali personaggi dell' antica Roma con libertà , con gentilezza , con dignità : maniera assai bene imitata dall' autore dell' eloquente dialogo *de caussis corruptae eloquentiae*, che talvolta va annesso alle opere di Quintiliano , e talvolta a quelle di Tacito.

Fra gl' Italiani i dialoghi d' *Agnolo Pandolfini* sul buon governo della famiglia , quelli del *Castiglione* sul perfetto Cortigiano , la Circe del *Gelli* , l' Ercolano

del *Varchi*, i dialoghi del *Galilei* sul moto della terra, di *Francesco Maria Zanotti* sulle forze vive, dell' *Algarotti* sul Neutonianismo sono de' più eleganti.

CAPO IV.

Delle lettere.

Le lettere, spezialmente quelle del genere famigliare, debbon considerarsi come una conversazione fra due amici lontani, fatta per iscritto. Quindi la prima e fondamentale prerogativa, che a questo genere si richiede, è uno stil semplice e naturale: giacchè una maniera studiata e affettata così dispiace in una lettera, come in una conversazione.

Ciò non esclude tuttavia la vivacità e lo spirito, che alle lettere appunto, siccome alle conversazioni, danno buon garbo, quando vengono naturalmente e senza studio, quando si usano a condimento, non a sazietà. Ma chi nel conversare, o nello scrivere affetta sempre di brillare, e di fare il saccente o lo spiritoso, non può piacer lungamente.

Lo stil delle lettere non vuol pur esser troppo forbito: vuol esser nitido e corretto; ma nulla più. Ogni leziosaggine nelle parole mostra lo studio; e quindi accuratamente è da fuggirsi: come puranche il periodare sonoro, ed ogni ricercatezza nell'armonia.

Le migliori lettere comunemente sono quelle, che gli autori hano scritto con maggior facilità, e che sono state naturalmente dettate dall'immaginazione o dal cuore. Ma quando non v'è soggetto che ci riscaldi, o interessi; lo sforzo allora si manifesta; e noi veggiamo nel fatto che quelle lettere di mera convenienza, di congratulazione, di condoglienza affettata, che agli autori hanno dato maggior fatica, sempre riescono a' leggitori più insipide e disaggradevoli.

E però da avvertire che la facilità e semplicità, che si raccomanda nelle corrispondenze epistolari, non dee prendersi per un' intera trascuratezza. Nello scrivere anche al più intimo amico un certo grado d'attenzione, così al soggetto come allo stile, è richiesto e convenevole. Noi il dobbiamo così a noi stessi, come all' amico; perocchè una maniera di scrivere trascurata ed abbietta è una mancanza di rispetto troppo disobbligante. Oltrechè la libertà di scrivere con disattenzione può condurre a molte imprudenze in ciò che si scrive. La prima cosa essenziale nelle conversazioni e nelle corrispondenze è di badare a tutto il decoro che si conviene al nostro carattere ed all'altrui. Nel conversare però un' imprudente espressione qualche volta può sorpassarsi, o porsi in dimenticanza; ma quando prendiamo in mano la penna, dobbiam ognor ricordarci che *littera scripta manet*.

Le lettere di Plinio sono una delle più

pinesmate collezioni che gli antichi ci abbian lasciato nel genere epistolare. Son esse eleganti e pulite, e ci offrono un' assai piacevole e amabile idea del loro autore. Ma, secondo il proverbio, troppo putono di lucerna; son troppo raffinate e lisciate; e non si può a meno di sospettare che avesse l' occhio rivolto al pubblico, mentre facea mostra di scriver soltanto ai suoi amici. E certamente non v' ha cosa più difficile per un autore, il qual pubblichi le proprie lettere, che lo spogliarsi interamente della riflessione a ciò che altri ne diranno: la qual riflessione il rende meno aggradevole, di quel che sarebbe un uomo isolato, il qual senza alcuno di siffatti riguardi scrivesse liberamente ad un suo intimo amico.

Le lettere di Cicerone, quantunque non così abbaglianti, come quelle di Plinio, sono però a molti titoli una collezione assai più pregevole, anzi la migliore che v' abbia in qualunque lingua. Trattano esse di veri e reali affari; sono scritte a' più grandi uomini del suo tempo; composte con purità ed eleganza, ma senza la minima affettazione, e, quel che molto aggiugne al loro merito, scritte senza veruna intenzione che fossero pubblicate. Imperocchè è noto che Cicerone non tenne mai copia delle sue lettere; e noi siamo interamente debitori al suo liberto Tirone dell' ampia collezione, che dopo la morte di lui si fece di quelle che ora esistono;

le quali son presso a mille. Esse contengono i più autentici monumenti per la storia di que' tempi, e sono gli ultimi monumenti che ci rimangono di Roma nel suo stato di libertà; giacchè la più parte di tali lettere fu scritta in quella gran crisi, in cui la repubblica era sul punto di rovinare: circostanza forse la più interessante, che sia mai stata tra le umane vicende. Ai suoi intimi amici, e spezialmente ad Attico, Cicerone apre se stesso e il suo cuore con intera franchezza e confidenza. Nelle sue lettere ad altri ci si offre la conoscenza di vari principali personaggi di Roma: ed è osservabile, che la più parte de' corrispondenti di Cicerone sono, come egli stesso, eleganti, e colti scrittori, il che serve a darci più alta idea del gusto e delle maniere di quell' età.

Nella nostra lingua abbiam pure molte collezioni di lettere, come quelle del *Bembo*, del *Casa*, del *Caro*, del cardinal *Bentivoglio*, del *Magalotti*, del *Redi*, del *Metastasio* ec. Quelle del Bembo sono troppo periodiche ed affettate; alquanto aspre e dure nello stile quelle del Casa; negligenti quelle del Redi; studiate quelle del Metastasio. Le lettere del Cardinal Bentivoglio sono piene di vivezza; amene le lettere familiari del Magalotti. Il miglior modello però dello stile epistolare in italiano è Annibal Caro. Le sue lettere familiari sono scritte con uno stile coltissimo, ma nel medesimo tempo semplice, naturale, senza la minima affetta-

zione, condito tratto tratto di grazie e di sali, sovente energico, ove tratta dei proprj affari, e, dove parla di erudizione e di belle arti, sommamente istruttivo. Le lettere di negozio scritte a nome del Cardinal Farnese, di cui era segretario, hanno tutta la gravità, la forza, l'aggiustatezza, che si conveniva alle materie importanti, che il cardinale aveva tra le mani, e molto lume forniscono intorno alla storia di que' tempi; ma non hanno quella naturalezza e facilità spontanea, che si ammira nella lettere famigliari da lui scritte in proprio nome.

CAPO V.

De' romanzi, e delle novelle.

Le storie finte, sotto alle quali comprendonsi i romanzi e le novelle, impiegare si possono da un probo e saggio scrittore ad utilissimi usi; conciossiachè forniscano uno de' mezzi migliori per insinuare l'istruzione, dipingere i costumi e le vicende dell'umana vita, dimostrare gli errori in cui siam tratti dalle nostre passioni, in fine rendere amabile la virtù, e odioso il vizio. Quindi troviamo, che gli uomini più savj di tutte le età han più o meno impiegato le favole e le finzioni come mezzi di propagare le utili cognizioni. Presso le nazioni orientali la loro teologia, filosofia, e politica era tutta vestita di favole e di parabole. Gl'Indiani, i Persiani,

gli Arabi soprattutto per le loro favole si son renduti famosi. Le notti arabe sono una produzione d'invenzion romanzesca, ma d'una ricca e piacevole immaginazione, che offre una curiosa esposizione di varj costumi e caratteri, ed è abbellita di molta moralità. Fra gli antichi greci udiam rammentare le favole jonie e milesie; ma or son perite, e dalle notizie che ne abbiamo appare che fosser d'un genere troppo libero. Rimangonci ancora alcune storie fittizie composte nel quarto secolo da *Apulejo*, *Achille Tazio*, ed *Eliodoro;* ma niuna merita particolare attenzione.

Ne'bassi tempi questa specie di componimento assunse una nuova e singolar forma, ed ebbe per lungo tempo assai grido. Lo spirito marziale di quelle nazioni, in cui ebbe luogo il governo feudale; lo stabilimento del duello come metodo autorizzato di decider le cause così di giustizia, come d'onore; la scelta de' campioni nelle cause delle donne, che non potevano colla spada sostenere i loro diritti, insieme coll'istruzione de' tornei militari, dieder origine in que' tempi al singolar sistema della cavalleria, che è uno de' più strani fenomeni nella storia dello spirito umano. Sopra di questa furono fondati que' romanzi de'cavalieri erranti, che portarono la cavalleria ideale ad altezza ancora più stravagante, che non giunse di fatto. Fu in essi dipinta una nuova e maravigliosa foggia di mondo, che appena serbava qualche

somiglianza col mondo che abitiamo. Non solamente vi si veggono i cavalieri impiegati a vendicar tutti i torti; ma incontransi ad ogni pagina maghi, dragoni, giganti, uomini invulnerabili, cavalli alati, arme incantate, castelli incantati; avventure tutte affatto credibili, ma adattate all' ignoranza di quelle età, ed alle superstiziose nozioni intorno alla magia e negromanzia, che allor prevalsero.

Queste furono le prime composizioni che ebbero il nome di *romanzi*, l'origine del quale nome da monsig. *Uezio* è attribuita ai *Trovatori* provenzali, che erano una specie di canta favole nella contea di Provenza, dove ancor sussistevano alcuni avanzi di letteratura e di poesia. Il linguaggio che usavasi in quel paese era un misto di latino e di gallico, chiamato idioma *romano*, o *romanzo*; ed essendo le loro storie scritte in quel linguaggio, ne nacque il nome di *romanzi*, che noi ora applichiamo a tutte le storie finte.

Il primo di questi romanzi fu quello che va sotto al nome di Turpino Arcivescovo di Rheims, scritto nell' undecimo secolo. Il soggetto è l'impresa di Carlo Magno, e de' suoi Pari, o Palladini per discacciare i Saraceni dalla Francia, e da una parte della Spagna: soggetto che il Bojardo ed il Berni hanno poi scelto pe' loro celebri poemi dell' Orlando innamorato, e l' Ariosto pel suo più celebre dell' Orlando furioso. Il romanzo di Turpino fu seguito

dall' Amadigi di Gaula, sul quale Bernardo Tasso compose il suo poema dell' Amadigi, e da varj altri della medesima stampa, che continuarono fino al sestodecimo secolo; finchè nella Spagna, ove il gusto di questi scritti era cresciuto oltremodo, l' ingegnoso Cervantes sul cominciare del secolo xvii. col suo romanzo del Don Chisciotte, con cui mise la cavalleria in ridicolo, contribuì a distruggere un tal gusto; e l' abolizione de' tornei, la proibizione de' duelli, il discredito della magia e degl' incantesimi, e il general cambiamento de' costumi in tutta l' Europa, cominciarono a dare un nuovo torno a' fittizj componimenti.

In questa seconda età de' romanzi l' eroismo, la galanteria, e il moral colorito della cavalleria romanzesca fu conservato; ma banditi ne furono i dragoni, i negromanti, i castelli incantati, e si cominciò ad accostarsi alcun poco alla natura. Troppo però vi rimase di maraviglioso e di strano: caratteri esagerati e stravaganti, stile gonfio, avventure incredibili; e i libri medesimi, come troppo voluminosi, divennero stucchevoli.

Perciò questa specie di componimenti prese una terza forma, e dalla magnificenza del romanzo eroico discese ai racconti famigliari. Pochi però sono quelli che meritin d' esser letti, o che legger si possano impunemente. Le opere di questo genere, che presso gli stranieri principalmente escono

ogni giorno sotto il nome di vite, avventure, memorie, o storie di persone anonime o finte; sono per la più parte scritte in maniera, che lungi dal servire ad alcun utile oggetto, non contribuiscono che alla dissipazione, all' ozio, e ad ispirar de' falsi pensieri e delle massime stravaganti.

Gl' Italiani, quanto si sono occupati ne' romanzi poetici, o poemi romanzeschi, come il Morgante del *Pulci*, l' Orlando del Bojardo, del *Berni*, e dell' *Ariosto*, l'Amadigi di *Bernardo Tasso* ec., tanto meno si son dilettati de' romanzi prosaici. Alcuni n' ha scritto nello scaduto secolo l'Ab. *Chiari*, ma per la più parte affatto insulsi. Noi abbiamo avuto in cambio parecchi novellatori ingegnosissimi, come il *Boccaccio*, *Ser Giovanni Fiorentino*, *Franco Sacchetti*, il *Firenzuola*, il *Bandello*, ed altri; ma sarebbe a desiderare che le loro novelle fossero tutte così pregevoli per castigatezza e moralità ne' soggetti, come lo sono per la grazia e amenità de' racconti. Negli ultimi anni però varj Italiani si sono occupati a scrivere novelle morali, che impunemente si posson mettere tra le mani della gioventù, e da cui essa può anche ritrarre di molto vantaggio.

Fine della seconda Parte.

A. S. E.

Il Segretario di Stato Ministro Cancelliere

Eccellenza.

Gennaro Reale volendo dare alle stampe *le Istituzioni di Rettorica*, e *Belle lettere tratte dalle lezioni di Blair da Francesco Soave*; prega la bontà di V. E. degnarsi commetterne la revisione.

Gennaro Reale

Per disposizione dell' Eccellentissimo Ministro Cancelliere Presidente se ne commette l'esame al Signor Marchese di Castellentini Reggente della 2. Camera.

Il Segretario Generale del Supremo Consiglio di Cancelleria.

Morelli

Commesso

al regio revisore D. Francesco Saverio de Rogati

Castellentini

Napoli 21 *Maggio* 1819.

Eccellenza

Avendo esaminato *le Istituzioni di Rettorica*, e *Belle lettere tratte dalle lezioni di Blair per opera di Francesco Soave*, nulla vi è chi offenda la sana dottrina della Chiesa Cattolica, e il costume, o i dritti della Sovranità; e quindi son di avviso che possa accordarsi allo stampatore Gennaro Reale

il permesso di riprodurle colle sue stampe restituendole la Copia, che mi ha compiegata.

Il Regio Revisore
FRANCESCO SAVERIO DE ROGATI

A. S. E.
Il Segretario di Stato Ministro Cancelliere

Napoli li 22 Maggio 1819

La seconda Camera del supremo Consiglio di Cancelleria.

Veduta la domanda di Gennaro Reale per dare alle stampe *le Istituzioni di Rettorica, e Belle Lettere, tratte dalle lezioni di Blair da Francesco Soave*:

Veduto il parere del Regio Revisore D. Francesco Saverio de Rogati; permette che l' indicata opera si stampi: ma ordina che non si pubblichi, se prima lo stesso regio Revisore non attesti di aver nel confronto riconosciuta la impressione uniforme all' originale approvato.

Il Reggente della Seconda Camera
MARCHESE DI CASTELLENTINI
DUCA DI CAMPOCHIARO
Il Segretario Generale
MORELLI

L' Eccellentissimo Ministro Cancelliere Presidente, e gli altri Signori Consiglieri nel tempo della soscrizione impediti.

ISTITUZIONI
DI RETTORICA
E
BELLE LETTERE
TRATTE
DALLE LEZIONI DI BLAIR
DA
FRANCESCO SOAVE
C. R. S.

AD USO DE' LICEI E DE' GINNASJ DEL
REGNO D'ITALIA.

TOM. III.

NAPOLI 1819.

DAI TORCHI DI GENNARO REALE

ISTITUZIONI

DI RETTORICA, E BELLE LETTERE

PARTE III.

DELL' ARTE POETICA, E DE' VARJ GENERI DEL COMPORRE IN VERSO.

INTRODUZIONE.

Molto hanno i critici discordato fra loro sulla vera definizione della poesia. Alcuni han posto la sua essenza nella finzione, appoggiandosi all' autorità di Platone e di Aristotile; ma sebbene la finzione abbia assai parte in molti poetici componimenti, v'ha però de' soggetti poetici che non son finti, come quando il poeta descrive oggetti realmente esistenti, o esprime i reali sentimenti del proprio cuore. Altri han messo il carattere della poesia nell' imitazione: ma questo pure è troppo indeterminato; conciossiacchè parecchie altre arti sono egualmente imitatrici: ed una imitazione degli oggetti fisici, o degli umani caratteri e costumi può esprimersi nella più umile prosa non meno che nella più enfatica poesia.

La più giusta e più universale idea che dar si possa della poesia sembra essere il definirla » un animato linguaggio dell' immaginazione, o della passione espresso in » numeri regolari «.

Lo storico, l'oratore, il filosofo parlano per ordinario principalmente all' intelletto; e il loro scopo si è d' informare, persuadere, istruire. Ma il primario scopo del poeta è il dilettare ed il movere; e perciò all' immaginazione, e alle passioni principalmente egli parla. Può e deve aver di mira ancor l' istruire e il correggere; ma a questo fine egli adempie indirettamente col movere e dilettare. La sua mente supponsi animata da qualche interessante oggetto, che accende la sua immaginazione, riscalda le sue passioni, e quindi comunica al suo stile una particolare elevazione adattata alle sue idee, e diversa da quella maniera d' espressione, che è naturale ad una mente placida posta nel suo stato ordinario. E poichè l' immaginazione e le passioni assumono naturalmente un tono lor proprio accompagnato da una specie di canto; perciò il linguaggio poetico vuolsi pure legato ad una particolare armonia, che è quella che costituisce il verso.

Tre generi di poesia comunemente distinguonsi, l' epica, la drammatica, e la lirica, comprendendo sotto quest' ultima tutti i componimenti che alle due prime non appartengono. Noi per maggior chiarezza parleremo prima della poesia pasto-

rale, che a tutti e tre i generi può riferirsi; poi della lirica propriamente detta; in seguito della didattica e della descrittiva; poscia dell' epica e della drammatica; e per ultimo della giocosa. Pria di tutto però qualche cosa diremo dell' origine della poesia in generale, che molto lume ci fornirà per quello che di ciascuna sua specie avremo a dire in appresso.

CAPO I.

Dell'origine della poesia.

I Greci, sempre ambiziosi d' attribuire alla propria nazione l' invenzione di ogni cosa, hanno ascritta l' origine della poesia ad *Orfeo*, a *Lino*, a *Museo*. Forse esistetter degli uomini così chiamati, che furono nelle greche contrade i primi distinti cantori. Ma assai innanzi che questi nomi si udissero, e fra le nazioni ove pur non furono mai intesi, esistette la poesia.

La poesia e la musica hanno il lor fondamento nella natura dell' uomo, ed appartengono a tutti gli uomini, ed a tutte le età. Laonde per ritrovare l' origine della poesia noi dobbiamo ricorrere ai deserti ed ai boschi, dobbiamo ritrocedere all' età dei cacciatori e de' pastori, vale a dire alla più rimota antichità, alla forma più semplice de' costumi e delle maniere.

Fino da' primi principj della società furonvi delle occasioni, in cui gli uomini

tra lor s' univano per feste, per sacrificj, per pubbliche assemblee; e in tutte queste occasioni si sa che la musica, il canto e la danza erano il lor principale trattenimento. Nell' America massimamente noi abbiamo avuta l' opportunità di ravvisar gli uomini nel loro stato selvaggio; e dalle concordi relazioni de' viaggiatori sappiamo che fra le nazioni ancor più barbare di quel vasto continente la musica ed il canto sono in tutte le loro adunanze recati ad un grado incredibile d' entusiasmo; che per mezzo del canto essi celebrano i religiosi lor riti; che con questo deplorano le lor private o pubbliche calamità, la morte degli amici, la perdita de' guerrieri; con questo esprimon la gioja nelle loro vittorie, celebran le grandi imprese della lor nazione e de' loro eroi, si animan vicendevolmente a fare in guerra azioni valorose, o a soffrire la morte e il dolore con imperturbabile costanza.

Or i primi principj delle poetiche composizioni appunto si trovano in queste rozze effusioni, che l' entusiasmo della fantasia o della passione suggerì a quegli uomini indotti, quando erano eccitati da avvenimenti interessanti, e dal trovarsi insieme uniti nelle pubbliche adunanze.

Due particolarità dovetter per tempo distinguere questo linguaggio del canto da quello con cui fra lor conversavano nelle comuni occorrenze, vale a dire una insolita disposizione nelle parole, e l' uso di più

ardite e forti figure. Invece di distribuir le parole secondo l'ordine usuale, dovettero collocarle secondo l'ordine, con cui destavansi nella loro immaginazione, o quello che più adattavasi al tono della passione, onde eran mossi. Medesimamente egli è certo che in una forte commozione gli oggetti non ci appariscono quali sono realmente, ma quali la passione ce li presenta.

Noi veniamo allora magnificando, ed esagerando ogni cosa; cerchiamo d' interessar tutti gli altri in ciò che cagiona il nostro entusiasmo; paragoniamo le cose piccole alle grandi; chiamiam gli assenti egualmente che i presenti; e volgiam anche il discorso alle cose inanimate. Di qui nascono, a misura de' varj movimenti dell' animo, quelle maniere d' espressione, che ora chiamiamo co' nomi rettorici d' iperbole, apostrofe, prosopopea, similitudine ec.; ma che altro non sono fuorchè il natio originale linguaggio della poesia fra le più barbare nazioni.

L' uomo è poeta e musico per natura. Lo stesso impulso che produce lo stile entusiastico e poetico, produce pure una certa melodia o modulazione di suono adattata a' movimenti di gioja, di dolore, di maraviglia, d' amore, di sdegno. Il suono, parte per natura, parte per abito e associazione, fa una tale patetica impressione sulla fantasia, che sempre diletta anche i selvaggi più barbari. La musica e la poesia pertanto ebbero la medesima ori-

gine, furono prodotte dalle cagioni medesime, furon unite nel canto; e finchè rimasero unite, certamente concorsero amendue ad accrescere scambievolmente il potere l' una dell' altra. I primi poeti cantavano i loro versi; e di qui ebbe principio quella che chiamasi *versificazione*, o disposizione delle parole in un ordine più artificioso della prosa, onde adattarsi ad una specie di tono e di melodia. La libertà delle inversioni, che lo stil poetico dovette assumere naturalmente, rende più facile il collocar le parole in qualche specie di misura o di metro, che concorresse colla musica del canto. Molto aspro e rozzo dee credersi che fosse a principio un tal metro; ma piacque, si studiò, e a poco a poco la versificazione divenne un' arte.

Le prime composizioni, o trasmesse per tradizione, o ricordate poi in iscritto, furono composizioni poetiche. Imperocchè questo mezzo naturalmente impiegar dovettero i capi e legislatori, qualor voleano istruire ed animare le loro tribù. Questo era puranche il solo mezzo con cui tramandare le loro istruzioni alla posterità; conciossiachè innanzi all' invenzione della scrittura il solo canto poteva alla memoria ritenersi e richiamarsi.

Questi fatti sono attestati da' più antichi monumenti della storia di tutte le nazioni. Nella prima età della Grecia i sacerdoti, i filosofi, e gli uomini di stato esposero tutti le loro istruzioni in versi *Apollo*, *Or-*

feo ed *Anfione*, loro primi poeti, vengono rappresentati come i primi dirozzatori degli uomini, e i primi fondatori delle leggi e delle civili società. *Minosse* e *Talete* cantarono sulla lira, secondo *Strabone* (Lib. x.), le leggi che composero, e fino all'età che precedette immediatamente quella d'*Erodoto*, la storia non apparve in altra forma che in quella di poetici racconti. Allo stesso modo presso le altre nazioni i poeti ed i cantori sono i primi che veggonsi comparire. Fra gli Sciti ò Goti molti dei loro re o condottieri furono *scalders*, ossia poeti; e i più antichi scrittori delle loro storie, come *Saxo Gramatico*, dalle rustiche canzoni appunto confessano d'aver tratto le principali loro notizie. Fra le Celtiche tribù nella Gallia, nella Bretagna, e nell'Irlanda sappiamo in quanta ammirazione fossero i Bardi. Essi erano al tempo stesso poeti e musici, come furono tutti i primi poeti d'ogni nazione: stavano sempre vicino alla persona del capo o sovrano, cantavano tutti le grandi imprese di lui, erano impiegati come ambasciadori fra le tribù guerreggianti: e la loro persona era tenuta per sacra. Di tutto ciò abbiamo un testimonio nelle poesie di Ossian, che ancor ci rimangono.

Ma come fra le antichità di tutti i paesi troviamo de' poemi e de' canti; così ne' primi periodi di ciascuna nazione il tenore di siffatti poemi e canti ha moltissima somiglianza, perchè derivati a un di presso

dalle medesime occasioni. Le lodi degli Dei e degli Eroi, la celebrazione degl' illustri antenati, il racconto delle stragi guerriere, i canti di vittoria, i canti di lamentazione sopra le sciagure e la morte degli amici s' incontrano presso di tutti i popoli; e lo stesso fuoco ed entusiasmo, la stessa rozza ed irregolare ma animata maniera di comporre, uno stile conciso e fervido, ardite e strane figure, sono i generali caratteri di tutte le più antiche originali poesie. Quella forte maniera iperbolica che noi siamo avvezzi da lungo tempo a chiamar maniera orientale, perchè alcune delle più antiche poetiche produzioni ci vennero dall' oriente, in verità non è più orientale che occidentale. Essa è maniera caratteristica dell' età piuttosto che del paese, e appartiene in qualche modo a tutte le nazioni in quell' epoca che diede la prima origine alla musica ed al canto.

Durante l' infanzia della poesia tutti i diversi generi erano misti, e confusi in un medesimo componimento, secondo che l' inclinazione, l' entusiasmo, o gl' incidenti fortuiti dirigevano l' estro del poeta. Nel progresso della società e delle arti incominciarono poi ad essumere quelle diverse regolari forme, e ad esser distinti con quei differenti nomi, sotto de' quali or son conosciuti.

Nè solamente i diversi generi di poesia, ma anche tutto quello che or chiamasi letteratura, a principio era misto e confuso in una sola massa. La storia, l' eloquenza, la

filosofia, la poesia, la musica erano allora una cosa sola. L'invenzione della scrittura è quella che ha principalmente contribuito a separarle. Lo storico allora pose da banda i vezzi della poesia, e cercò di dare in prosa una fedele e sensata relazione de' passati avvenimenti: il filosofo si rivolse ad illuminar l'intelletto posatamente: l'oratore si studiò di persuadere colle ragioni, e sol ritenne dello stile passionato quanto potesse giovare al suo intento. La stessa musica dalla poesia in gran parte venne divisa, il che produsse conseguenze per molti riguardi all'una e all'altra perniciose.

Finchè rimasero unite, la musica animava la poesia, e la poesia dava forza ed espressione a' suoni musicali. In tale stato era l'arte della musica, quando produsse que' grandi effetti che leggiamo nelle antiche storie. E certamente sol dalla musica accompagnata colle parole noi possiamo aspettarci una forte espressione, e una possente influenza sopra l'animo umano. Dacchè la musica istromentale cominciò a studiarsi come arte separata, spogliata del canto del poeta, e formata d'intralciate artificiali combinazioni d'armonia, perdette tutto l'antico potere di destare negli uditori delle forti e vive commozioni, e degenerò in un'arte di mero piacere e di lusso.

La poesia però conserva ancora in tutti i paesi qualche avanzo della sua prima originale connessione colla musica. Perchè fosse adattata al canto venne formata in nu-

meri, ossia in una artificiale disposizione di parole e di sillabe, assai diversa ne' diversi paesi, ma tale però, quale è sembrata agli abitanti di ciascheduno di essi più melodiosa e più aggradevole a cantarsi: di che nacque il gran carratteristico della poesia, che chiamiam *verso*.

Le nazioni, che aveano un linguaggio e una pronunzia più tendente alla musica, fissarono la loro versificazione principalmente sopra le quantità, vale a dire sulla lunghezza e brevità delle sillabe. Altre che non facean sentire la quantità della sillabe, così distintamente, stabilirono la melodia del loro verso nel numero delle sillabe, nell' acconcia distribuzione degli accenti, o delle pose sopra di esse, e nel ritorno dei suoni corrispondenti, che chiamiam *rima*. La prima maniera fu quella de' Greci e de' Latini, la seconda è quella della più parte delle nazioni moderne.

Fra i Greci e i Latini ogni sillaba, o almeno il maggior numero di esse aveva una quantità fissa e determinata; e la lor maniera di pronunziarle rendea così sensibile all' orecchio una tal qualità, che ogni sillaba lunga contavasi precisamente come eguale di tempo a due brevi. Su questo principio nel verso esametro, per esempio, il numero delle sillabe poteva estendersi fino a diciassette, se quello era composto di cinque dattili ed uno spondeo, come:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum,

o ristringersi fino a tredici, se era composto di cinque spondei ed un dattilo, come:

Et caligantem tetra formidine lucum:

ma il tempo musicale ciò non ostante in ogni esametro era precisamente lo stesso, e sempre eguale a quello di dodici sillabe lunghe (1).

L' introduzione de' metri greci e latini nei nostri versi sarebbe fuori di luogo, perchè la nostra pronunzia non fa sentire distintamente le sillabe brevi, che nelle parole sdrucciole, e non fa sentire le lunghe, che nell' antepenultima delle sdrucciole, nella penultima delle piane, e nell' ultima delle tronche. Quindi *Claudio Tolommei*, che introdur volle in Italia i versi esametri e pentametri, da pochi fu seguitato.

Uno però de' versi italiani che al metro latino più s' assomiglia è l' endecasillabo detto alla latina, come:

Piangete, o Veneri, gemete, Amori.

Un altro è l' endecasillabo coll' accento sopra la quarta e l' ottava, o sopra la quar-

---

(1) Da alcuni credesi, che il piede metrico nel verso latino e greco corrispondesse alla battuta nella musica, e formasse degl' intervalli sensibili all' orecchio nella pronunzia del verso medesimo. Veggasi intorno a ciò principalmente la dissertazione dell' Ab. *Venini* su' principj dell' armonia musicale e poetica,

ta e la sesta, che sia terzultima d'una parola sdrucciola, colle quali misure il verso acquista il suono de' saffici, come nella seguente traduzione della strofe d'*Orazio* (Ode del lib. 1.)

Piscium et summa genus haesit ulmo
Nota quae sedes fuerat columbis,
Et superjecto pavidae natarunt
Aequore damae.

» Stettero i pesci su la cima agli olmi,
» Ch'era già sede cognita ai colombi,
» E ne l' immenso pelago notaro
» Pavide damme.

Trad. dell' Abate VENINI.

Un terzo può dirsi il settenario sdrucciolo, che somiglia al giambico quadernario, come:

» Giù ne' beati Elisii
» Posa sereno e placido.

Ma oltre agli accenti nella versificazione delle lingue moderne si è pur introdotta la rima; e varie quistioni si sono agitate intorno alla preferenza della rima, o del verso sciolto, cioè del verso rimato o non rimato. Il difetto principale della rima, spezialmente delle rime accoppiate, quali si usano ne'versi eroici inglesi e francesi si è la chiusa monotona, a cui forzato è l' orecchio alla fine d'ogni distico.

Il verso sciolto è libero da questa noja, e permette che un verso si leghi all'altro con egual libertà, come l'esametro de' Latini. Parrebbe quindi che a' soggetti dignitosi e sublimi, i quali richieggono più franchi e più maschi numeri che la rima, il verso sciolto fosse più adattato. Infatti dalle nostre tragedie la rima è esclusa: e ne' brevi poemetti con molta proprietà dopo l'esempio del *Chiabrera*, del *Frugoni*, dell'*Algarotti*, del *Bettinelli*, del *Paradisi*, del *Parini*, e d'altri valenti poeti si preferisce il verso sciolto. Ne' lunghi poemi però la celebrità dell'*Ariosto*, del *Tasso*, del *Berni* han fatto che più volentieri s'adotti l'ottava rima. E certamente oltrechè questa colle sue alternazioni ne' primi sei versi toglie la noja delle rime perpetuamente accoppiate degl' Inglesi e de' Francesi, offre anche sul fine di ogni ottava un riposo non disaggradevole e all'orecchio e alla mente. Nondimeno abbiamo in italiano anche de' lunghi poemi in verso sciolto, come le Sette Giornate del *Tasso*, la Coltivazione dell'*Alamanni*, e le Api del *Rucellai*, la Riseide dello *Spolverini*, e parecchie egregie traduzioni di poemi greci e latini, che leggonsi con piacere.

Dove la rima specialmente è richiesta, si è ne' componimenti in versi corti che senza di essa troppo agevolmente confonderebbonsi colla prosa; e in particolar modo ne' componimenti destinati pel canto, siccome sono le odi, le canzoni, le canta-

te, e i drammi musicali, dove il ritorno delle medesime desinenze per se favorisce moltissimo la melodia.

CAPO II.

Della poesia pastorale.

Siccome la prima vita degli uomini fu campestre; così da molti fu immaginato, che la prima lor poesia sia stata la pastorale, impiegata da essi a cantar le scene e gli oggetti campestri.

Ma benchè non sia da dubitare, che molte immagini e allusioni abbiano i primi uomini ricavato da que' naturali oggetti che più conoscevano; non è da creder però che le pacate e tranquille scene delle rurali felicità sieno state i primi oggetti, che abbiano ispirato quel genere di comporre che noi chiamiam poesia.

Fu esso nelle prime epoche d' ogni nazione ispirato da avvenimenti ed oggetti che risvegliano le passioni degli uomini, o almeno la loro ammirazione. Le grandi gesta de' loro Dei ed Eroi, le loro proprie guerriere imprese, le prosperità o sciagure dei loro compatriotti od amici fornirono i primi temi a' poeti d' ogni paese. Non potean essi pensare a scegliere per subbietto de' loro canti la traquillità e i piaceri della campagna, finchè questi oggetti erano lor famigliari e comuni.

Sol quando gli uomini incominciarono

ad essere adunati nelle grandi città, a conoscere la distinzione de' gradi e delle fortune, a sentir lo strepito delle corti, incominciarono a volgersi addietro, e riguardare la vita più semplice che menata aveano, o almeno supponeansi aver menata i primi loro padri; e in quelle scene campestri, in quelle pastorali occupazioni immaginando un grado di felicità superiore a quella che attualmente essi godevano, concepirono l'idea di celebrarla poeticamente. Alla corte del re Tolommeo Teocrito scrisse i primi idillj che si conoscano; e nella corte d'Augusto fu da Virgilio imitato.

Sotto tre aspetti diversi però la vita pastorale può essere riguardata: o qual è attualmente, ridotta ad uno stato abbietto, servile, laborioso, e in cui le occupazioni son divenute disaggradevoli, e l'idee basse e grossolane; o qual possiamo supporre che fosse nelle età più antiche e più semplici, quando era una vita di agio e d' abbondanza; quando la ricchezza degli uomini consisteva principalmente in greggie ed armenti; o finalmente qual non fu mai, nè può essere, ove all'innocenza, all' ingenuità, alla semplicità de' primi tempi si cerchi d'aggiungere il fino gusto e le pulite maniere de' tempi moderni.

Di questi tre il primo è troppo ruvido ed abbietto, il terzo troppo colto e raffazzonato fuor di natura per essere fondamento della pastoral poesia: ed a quello merita-

mente è tacciato d'essersi qualche volta accostato soverchiamente *Teocrito*, a questo *Fontenelle* con alcuni altri Francesi.

Debbesi dunque tenere lo stato di mezzo fra questi due. Il poeta dee formarsi l'idea di uno stato campestre, quale può aver esistito in certe epoche della società, quando i pastori erano ameni e piacevoli senza esser colti e raffinati, erano piani e semplici senza esser rozzi e grossolani. Il gran diletto della pastoral poesia nasce dal prospetto che offre della tranquillità e felicità della vita campestre. Questa gioconda illusione pertanto deve il poeta serbare accuratamente.

Ben può anche a quella attribuire delle passioni, de' contrasti, delle avversità, di cui niuna condizione di vita può andar esente: ma debbon essere di tal natura, che non urtino la fantasia con oggetti o idee, le quali rendano la vita pastorale spregevole o disgustosa.

Ma per divisare più particolarmente la vera idea della pastoral poesia, consideriamo prima le scene, poscia i caratteri, e per ultimo i soggetti e le azioni, che questa specie di componimento dee rappresentarci.

I. Quanto alle *scene*, in ogni pastorale componimento ci si dee porre innanzi distintamente qualche rural prospettiva. Non basta nominar le rose, e le viole, e le aurette, e gli augelli, e i ruscelletti, che i comuni facitori di egloghe han sempre in

bocca. Un buon poeta dee presentarci un paesetto, che il pittore possa indi copiare. I suoi oggetti debbon esser particolarizati; il rivo, il monte, il bosco debbon offrirsi in maniera che colpiscano l'immaginazione, e ci faccian distinguere piacevolmente il luogo in cui sono. Un oggetto solo felicememte introdotto basterà qualche volta a caratterizare tutta una scena, com'è l'antico sepolcro di Bianore, che VIRGILIO ci mette innanzi, e che egli avea presso da TEOCRITO.

Hinc adeo media est nobis via, jamque sepulcrum
Incipit apparere Bianoris; hic ubi densas
Agricolae stringunt frondes etc. (1).
Ecl. IX.

Deve oltreciò saper adattare la scena al soggetto della pastorale; e secondo che questo è lieto, o melanconico, esibir la natura sotto a quella forma che corrisponda alle commozioni e ai sentimenti che egli ama di eccitare. Così Virgilio nella seconda egloga, che contiene le lamentanze di un amante disperato, con proprietà dà alla scena una fosca e tetra sembianza:

(1) . . . . » E mezza strada
» Alla città ne resta: ecco il sepolcro
» Di Bianore ad apparire appena
» Pur or comincia. Or qui dove il soverchio
» Lussureggiar correggono de' rami
» Gli agricoltori ec.

Tantum inter densas, umbrosa cacumina fagos
Assiduè veniebat; ibi haec incondita solus
Montibus, et silvis studio jactabat inani (1).

II. I *caratteri* debbon essere totalmente di persone campestri, la cui innocenza, e il cui allontanamento dalle brighe del mondo far possono nella nostra immaginazione un piacevol contrasto colle maniere e i caratteri di que' che sono avvolti fra gli strepiti della vita cittadinesca. Non è però vietato che il pastore mostri del buon senso e della riflessione, abbia del brio e della vivacità, ed anche de' teneri e delicati sentimenti; poichè questi più o meno sono attributi degli uomini in tutte le condizioni di vita. Sol dee mostrare in ogni cosa un' ingenua amabile semplicità, astenersi dalle sottigliezze, da' ragionamenti astrusi, da' raffinamenti, da' concetti d' una affettata galanteria, che non convengono certamente al suo carattere ed al suo stato. Perciò meritamente si rimprovera il *Tasso*, che quando Aminta scioglie i capelli di Silvia dal tronco, a cui altri gli avea legati, così l' introduca a parlare:

---

(1) . . . . » Sol venia sovente
» Tra i densi faggi dall' ombrose cime,
» E in rozze note ai boschi intorno, e ai monti
» Così indarno sfogava il suo dolore.

» Già di nodi sì bei non era degno
» Così ruvido tronco. Or che vantaggio
» Hanno i servi d'Amor, se lor comune
» È colle piante il prezioso laccio?
» Pianta crudel! potesti quel bel crine
» Offender tu, che ti fea tanto onore?

III. I *soggetti* de' componimenti pastorali presso la più parte de' poeti sono insipidissimi. O è un pastore che solitario si sta lagnando dell' assenza o della crudeltà della sua amata, e ci vien narrando che per la lontananza di quella inaridiscono l'erbe e languiscono i fiori; o son due pastori che si sfidano al canto recitando alterni versi, che poco han di senso e di sostanza; o simili altri soggetti che, dopo gli esempi di Teocrito e di Virgilio, da tutti i cantori d'idillj e d'egloghe veggonsi ripetuti, e tanto meno interessano quanto son più comuni.

Gessner, poeta svizzero, di cui abbiamo parecchie traduzioni, è un de' primi che abbian saputo aprirsi una nuova strada. Egli ha trovata la via di parlare al cuore; ha arricchito i soggetti de' suoi idillj di accidenti che destano i sentimenti più teneri; le scene della domestica felicità vi sono egregiamente dipinte; i mutui affetti di marito e moglie, di padre e figlio, di fratello e sorella sono spiegati in una dolce e insinuante maniera; ci ci presenta in somma la vita pastorale con tutti gli abbellimenti che può ammettere, ma senza alcun eccessivo raffinamento.

Quelli, fra i Greci, che in questo genere si sono distinti, sono *Teocrito*, *Mosco* e *Bione*; fra i Latini *Virgilio*; fra gli Italiani il *Sannazaro*, il *Rota*, il *Baldi*, e più recentemente il Conte *Pompei*, e il March. *Manara*.

L' Arcadia del *Sannazaro* è mescolata di prosa e di verso. Ei si finge tra pastori d' Arcadia, narra la vita loro, le loro occupazioni, i loro amori, i loro giuochi, le loro feste, i lor sacrificj; e con ciò fa nascere diverse occasioni di eccitare al canto or l' uno or l' altro di que' pastori. Il suo stile però, così nella prosa, come nel verso, è troppo studiato, e manca di quella semplicità che nelle opere buccoliche è necessaria. Le rime sdrucciole, che nelle sue egloghe egli ha introdotto, sono pur troppo lontane da quella spontanea facilità e naturalezza che aver dee la favella di un pastore.

Anche il tesser l' egloghe in versi sdruccioli non rimati, come altri usano, o in terza rima obligata, o colle rime a mezzo il verso, mostra soverchio studio mal conveniente al dialogo pastorale; e più adattato a siffatto dialogo sembra l' idillio intrecciato alla maniera de' recitativi con endecasillabi, e settenarj, e con rime libere, ove cadono naturalmente; eccetto quando i pastori introduconsi espressamente a cantare, nel qual caso è convenevole che usino un metro obbligato.

Il *Sannazaro* scrisse pure in latino delle

egloghe pescatorie, cangiando la scena dai boschi al mare, e dalla vita dei pastori a quella de' pescatori; e in ciò fu dal *Rota* seguito anche in italiano. Ma come la vita de' pescatori è molto più dura e stentata di quella de' pastori, e presenta alla fantasia immagini assai meno aggradevoli e men variate; così questo genere di poesia da pochi altri fu imitato.

Una più felice invenzione è stata quella de' drammi pastorali, del qual genere è la Tancia del *Buonarroti*, il Pastor fido del *Guarini*, l'Aminta del *Tasso*, la Meganira, la Gelopea, e l'Alcippo del *Chiabrera*. Ma la Tancia troppo abbonda di riboboli fiorentini, il Pastor fido d' arguzie e di concetti. Di questi non è pur esente del tutto l' Aminta; ma oltrechè son essi in minor numero, il generale andamento del dramma è poi meglio ordinato, e lo stile assai più naturale, più semplice, più ingenuo, qual si conviene a persone campestri. Egualmente lodevoli per lo stile son pure il drammi del *Chiabrera*, e i due ultimi anche per la condotta; ma poco noti, perchè la celebrità dell'Aminta ha oscurato tutti gli altri.

Un nuovo genere di poesia buccolica si è pure introdotto a questi ultimi tempi, che è quello de' poemi o romanzi pastorali. Il primo a darne l' esempio fu *Gessner* nel suo Dafni, e nel primo Navigatore, amendue in prosa alemanna, come son l'altre sue produzioni. M. *Florian* ne ha scritto

in appresso alcuni in francese, pur leggiadrissimi, mescolando spesso alla prosa delle canzoni poetiche.

CAPO III.

Della Poesia lirica.

Il carattere particolare di questa sorte di poesia è riposto sulla supposizione ch' ella sia cantata o accompagnata dalla musica. *Ode* in greco vale lo stesso che canto, e poesia *lirica* esprime ch' ella debbe essere accompagnata dalla lira, o da altro musicale strumento. Questa distinzione non ebbe luogo a principio, poichè ne' tempi primitivi, come abbiam dimostrato, la poesia e la musica andavan sempre congiunte. Ma dacchè vennero separate, que' componimenti, che tuttavia erano destinati ad essere uniti colla musica e col canto, per modo di distinzione furono chiamati *odi* o *canzoni*.

In queste pertanto la poesia ritiene la sua primiera e più antica forma, quella con cui i poeti originali sfogavano il loro entusiasmo, lodavan li Dei e gli Eroi, celebravano le vittorie, deploravano le sciagure. Dal supporre che l' ode ritenga la sua originaria unione colla musica dobbiam dedurre la vera idea, e le particolari qualità di questo genere di poesia. Il canto aggiugne naturalmente alla poesia maggior calore, e tende a sollevare sopra se stessa

così la persona che canta, come quelle che ascoltano. Di qui è l'entusiasmo che all'ode appartiene; di qui le libertà che a lei si permettono; di qui finalmente quella non curanza della regolarità, quel disordine e quelle digressioni che si suppongono ad essa concedute, e di cui alcuni poeti lirici non hanno mancato talvolta di abusare.

Tutte le odi o canzoni si possono comprendere sotto a quattro denominazioni: 1. le *odi sacre* dirette alla Divinità, o composte sopra materie religiose; del qual genere sono i salmi di *Davide*, i cantici di *Mosè*, di *Debora*, di *Ezechia*, d'*Isaia*, e degli altri profeti, che ci offrono questa specie di lirica nel più alto grado di perfezione.

2. Le *odi eroiche* impiegate a lodare gli eroi, e a celebrare le marziali imprese e le grandi azioni; al qual genere appartengono tutte le odi di *Pindaro*, e alcune poche d'*Orazio*. Questi due generi per lor carattere dominante aver debbono la sublimità e la grandezza.

3. Le *odi morali e filosofiche*, nelle quali i sentimenti sono inspirati principalmente dalla virtù, dall'amicizia, dall'umanità. Di questo genere sono molte odi d'*Orazio*, e molte delle migliori produzioni dei lirici moderni. E qui l'ode tiene uno stato di mezzo, che è quello delle temperate e tenere commozioni.

4. Le *odi festevoli e graziose* fatte uni-

camente per piacere; quali sono tutte quelle d'*Anacreonte*, alcune d'*Orazio*, e un gran numero di canzoni ed altre produzioni moderne, che s'ascrivono al genere lirico. Il loro dominante carattere esser dee l'eleganza, la dolcezza, l'amenità.

Una delle primarie difficoltà nel comporre le odi del 1.° e 2.° genere viene da quell'entusiasmo, che si riguarda come ad esse caratteristico, e che sovente porta alla stravaganza. Un'ode non ha certamente ad essere così regolare in tutte le sue parti, come un poema didattico od epico; ma in ogni componimento però debb'esservi un soggetto determinato, esser vi debbono delle parti che formino un tutto, debb'esservi della connessione fra queste parti. I passaggi da pensiero a pensiero nell'ode vogliono esser rapidi, quai sogliono nascere da una fantasia avvivata, ma sempre debbono esser tali che conservino la connessione delle idee, e mostrino che l'autore è un uom che pensa, non che sogna o farnetica.

Pindaro, il gran padre della lirica poesia presso i Greci, è stato occasione di spingere alcuni de' suoi imitatori agli eccessi or rammentati. Il suo genio era sublime. le sue espressioni belle e felici, le sue descrizioni pittoresche; ma veggendo essere troppo povero il soggetto di cantar le lodi di quelli che avevano riportato il premio ne' pubblici giuochi, ei fa continue digressioni, ed empie i suoi componimen-

ti di favole degli Dei e degli Eroi, che han pochissima connessione e col soggetto e tra loro. Contuttociò gli antichi lo ammirarono grandemente; ma siccome la più parte delle storie di particolari famiglie e città, alle quali allude, presentemente ci sono ignote, ei diviene per noi sì oscuro, tanto pe' suoi soggetti, quanto per la maniera spezzata e rapida di trattarli, che, non ostante la bellezza delle sue espressioni, il piacere di leggerlo in noi è molto diminuito. In diversi cori di *Sofocle* e d'*Euripide* noi abbiamo lo stesso genere di lirica poesia che in Pindaro; ma trattata con maggior chiarezza e connessione, e al tempo medesimo pur con molta sublimità. Assai fama nel genere lirico pur s' acquistarono presso i Greci *Alceo*, *Saffo*, *Simonide*, *Callimaco* ed altri; ma pochi de' loro componimenti ci sono rimasti.

Fra tutti però gli scrittori di odi, antichi e moderni, non v'ha forse nessuno che nella correzione e bellezza delle espressioni possa ragguagliarsi al principe de' lirici latini *Orazio Flacco*. Egli è disceso da' voli pindarici ad un più moderato grado d'elevazione, e ha saputo unire la connessione de' pensieri e il buon senso colle più scelte bellezze della poesia. Non oltrepassa per ordinario quello stato mezzano che abbiamo detto appartenersi all' ode del terzo genere. Il suo carattere particolare è la grazia e l' eleganza; e in questo niun poeta è forse mai giunto a maggiore perfezio-

me. Non vi ha chi sostenga un sentimento morale con maggior dignità, o ne tratteggi con maggiore felicità un ameno e festevole, o possegga l'arte di scherzare più piacevolmente, allorchè prende a scherzare. Il suo linguaggio è sì felice, che spesso con una sola parola, o un solo epiteto presenta alla fantasia un' intera descrizione. Quindi egli è sempre stato e sarà sempre l'autor prediletto delle persone di gusto.

Primo padre de' lirici italiani vien riputato meritamente il *Petrarca*, il quale si è per lo più anch' egli attenuto a quel genere temperato, che abbiam ricordato in terzo luogo. Le sue canzoni in vita di Madonna Laura, spezialmente quelle sugli occhi appellate le tre sorelle, e l'altra che incomincia: *Chiare, fresche e dolci acque*, sono tutte piene di pensieri dilicatissimi. Quelle in morte spirano il più soave patetico. Le due l'una all' Italia, e l'altra che incomincia: *Spirto gentil che quelle membra reggi*, son piene d'eloquenza, di forza, di maestà.

Gl' imitatori del Petrarca, che sono stati moltissimi nel XV. e XVI. secolo, chi più chi meno, si sono ad esso accostati; benchè niuno sia giunto a pareggiarlo.

Nel secolo XVII. il *Chiabrera* aperse una nuova strada sulle tracce de' Greci. Le sue canzoni eroiche, massimamente quelle per le vittorie delle galere di Toscana, han tutto l'estro pindarico senza il disordine di cui le odi di Pindaro sono accusate. Le

anacreontiche, di cui pure in Italia fu il primo autore, spirano tutta la grazia di Anacreonte, e in alcune fors' anche ei lo supera.

Imitatore ed emulo del *Chiabrera*, sì nelle canzoni eroiche come nelle anacreontiche, fu l' Ab. *Frugoni*, di cui niun forse ha meglio posseduto il linguaggio poetico, e meglio saputo vestire poeticamente le cose più famigliari, e meglio accoppiare la varietà e fecondità dell' estro e delle immagini alla felicità e nobiltà dell' espressioni.

Il *Guidi* nelle sue odi è pieno di fuoco. Molto ne ha pure il *Filicaja*, il *Testi*, il *Menzini*. Il P. *Riva*, le cui rime van sotto il nome arcadico di *Rosmano Lapidejo* ha unito in se lo spirito d' Orazio e del Chiabrera. I due *Zanotti*, il *Manfredi*, il *Ghedini*, il *Lorenzini*, il *Rolli*, il *Zappi*, l' *Algarotti*, *Metastasio*, *Cassiani*, *Paradisi*, *Bonafede*, *Rezzonico*, *Villa*, *Parini*, *Pellegrini*, *Manara* e molti altri si sono anch' essi nella lirica nobilmente distinti nel secolo XVIII., per non parlar de' viventi che abbastanza son conosciuti.

Ma non vi ha forse lingua, siccome l' italiana, in cui i componimenti che si ascrivono al genere lirico, sien di tante maniere: e qualche cenno converrà farne partitamente.

In primo luogo vengono le odi e le canzoni, che pur distinguonsi in varie classi. Altre diconsi *petrarchesche*, perchè formate

ad imitazione di quelle del Petrarca ; e queste vogliono uno stile temperato , ma con pienezza di pensieri o fini e dilicati , o gravi e sentenziosi , secondo il soggetto , e un franco maneggio di tutte le proprietà, eleganze , e grazie della lingua.

Altre si dicono *chiabresesche*, perchè somiglianti all' eroiche del Chiabrera ; e queste domandano vivacità , estro , sublimità , ma il tutto regolato dalla ragione , come si è detto delle odi del primo e secondo genere.

Altre si chiamano *anacreontiche* , perchè formate sullo stile d' Anacreonte ; e queste aver debbono tutta la grazia , dolcezza , eleganza , festività , dilicatezza , che abbiamo detto appartenere alle odi del quarto genere.

Vengono in secondo luogo i *poemetti* , altri de' quali si tessono in ottava o sesta rima , altri in versi sciolti , ed altri con rime intrecciate a' versi sciolti liberamente , che da alcuni si chiaman *selve*. Lo stile dei poemetti per lo più tende all' eroico , siccome i loro soggetti. Ma v' ha puranche de' poemetti morali o filosofici ; e questi vogliono uno stile più temperato, ma grave e sentenzioso , siccome le odi del terzo genere. In tutti però si esige una certa nobiltà e dignità : il verso sciolto principalmente , quanto è facile a comporsi , altrettanto diviene vile e spregevole, se non è sostenuto dalla grandezza de' pensieri e delle immagini , dalla sceltezza delle parole

e delle frasi; dalla ben temperata armonia de'numeri, e da un'accorta concisione contraria alla soverchia verbosità, di cui han peccato talvolta il *Chiabrera* e il *Frugoni*.

3.° I *capitoli*, i quali o versano sopra argomenti lugubri e tetri; ed amano esser tessuti alla dantesca, vale a dire con uno stile robusto simile a quello del *Dante*, con qualche asprezza e sprezzatura nel verso, che a quello stile ben si accorda, ma senza intrecciarvi come si fa da taluno, le parole e frasi più strane, adoperate una volta dal Dante, e riprovate poscia dall' uso: o si aggirano sopra argomenti flebili e lamentevoli, nel qual caso acquistano il nome di *elegie*; e vogliono uno stile dolcemente patetico, di che abbiamo alcuni buoni esempi nell' elegie del *Rolli*, Scrivonsi in terza rima anche de' poemetti o eroici, o morali e filosofici, o festivi ed ameni; e chieggono allora uno stile o sublime e immaginoso, o sentenzioso e grave, o piacevole e scherzoso, secondo il loro argomento. Scrivonsi pure da molti in terza rima l' egloghe, le satire, l' epistole; ma delle prime abbiam detto nel capo precedente e delle altre diremo in quello che segue.

4°. Gli *endecasillabi* alla latina, che or si usano sciolti, or divisi in terzetti, ove il secondo verso è un decasillabo sdrucciolo, e il primo e il terzo sono endecasillabi fra loro rimati, come in quello del *Frugoni*:

» E quali, o Felsina, per le tue valli
» Vaghi amoretti, ridenti Grazie
» Col piede intrecciano festosi balli? ec.

Questi, versando sempre sopra argomenti leggiadri e graziosi; domandano festività, grazia, dolcezza secondo lo stile catulliano, da cui son presi.

6°. I *madrigali*, le *iscrizioni*, gli *epitaffi*, gli *epigrammi*, piccoli componimenti che non han verun merito, se un qualche pensier nuovo e inaspettato, o leggiadro e piccante non dà loro un particolare risalto. Tale è il seguente del *Rolli*, che pure è il solo fra'suoi che possa addursi in esempio:

» Non posson mille e mille
» Poetiche parole
» Descriver l'altre belle;
» Ma per descriver Fille
» Ne bastano tre sole
» Ossa, rossetto, e pelle.

6°. I *sonetti*, che sono i componimenti più famigliari agl'italiani poeti, e insieme i più difficili a ben condursi. Unità di soggetto in primo luogo vi si richiede; e questo pure debb' esser tale che interessi vivamente o l'intelletto colla finezza e sublimità de' pensieri, o l'immaginazione colla novità e vivacità delle pitture, o il cuore colla dilicatezza o colla forza degli affetti. Il tutto poi vuol essere distribuito in maniera fra i due quartetti e i due terzet-

ti, che venga sempre crescendo gradatamente, e termini con qualche immagine o sentenza che colpisca la mente o il cuore del leggitore. Oltracciò ogni parte del sonetto vuol essere riempiuta dal soggetto medesimo, non da aggiunti oziosi o da inutili episodj. Non vi si tollera negligenza alcuna di stile, o dissonanza di verso, o stentatura di rima. Tutto si vuol perfetto; un piccolo neo è talvolta bastante a difformarlo. In mezzo a tante difficoltà non è maraviglia, se gli eccellenti sian così pochi malgrado il numero infinito che tuttodì se ne forma, e se così pochi pur se ne contino presso gli stessi poeti di maggior nome. Nelle poesie scelte del *Petrarca* e del *Frugoni* io ho accennato quelli che sembrano i migliori; e parecchi altri assai pregevoli d'altri poeti s' incontran pure nelle rime scelte stampate dal Gobbi, e nelle rime oneste raccolte dal Mazzoleni.

Ci resterebbe a parlar delle quarte rime, delle sestine, delle ballate, degli enimmi o indovinelli, degli apologhi, e delle novelle. Ma le *sestine*, di cui parecchie s'incontrano nel Petrarca, sono componimenti di cattivo gusto e difficilissimi, che più non s'usano; le *ballate* ridur si possono a' madrigali; le *quarte rime*, introdotte dal *Chiabrera* sono anch' esse poco usitate, e come versano per lo più sopra argomenti morali, così, adoprandole, vogliono particolarmente uno stile grave e sentenzioso Degli *enimmi* toccato abbiam quanto ba-

sta, parlando dell'allegoria: degli *apologhi* e delle novelle direm nel capo seguente.

CAPO IV.

Della Poesia didattica.

La poesia didattica ha per oggetto particolare l'istruzione. Ella differisce da un trattato in prosa filosofico, o morale, o critico nella forma soltanto, non già nello scopo e nella sostanza. Per mezzo di questa forma però ella ha varj vantaggi sopra le istruzioni in prosa: coi vezzi della versificazione e del linguaggio poetico ella rende l'istruzione più aggradevole; trattiene e impegna la fantasia colle descrizioni, cogli episodj, e cogli altri abbellimenti che vi frammischia; e fissa eziandio con opportune sentenze più profondamente nella memoria le cose più importanti.

In più maniere ella può praticarsi. Può trascegliere il poeta qualche soggetto istruttivo, e trattarlo regolarmente ed in forma; o senza intraprendere un' opera grande e regolare, può inveir solamente contro alcuni particolari vizj, o far qualche morale osservazione sopra i caratteri ed i costumi, come fassi comunemente nelle satire, nell' epistole, negli apologhi, e nelle novelle.

Il più alto genere di poesia didattica è un regolare poema sopra qualche grave ed utile argomento. Di tal natura sono fra i

Greci i Lavori, e le Giornate d' *Esiodo*, e il poema astronomico di *Arato*; fra i Latini i libri *de rerum natura* di *Lucrezio*, le Georgiche di *Virgilio*, l' Arte poetica d' *Orazio*, a cui possono aggiungersi la Poetica e la Scaccheide del *Vida*, la Sifilide del *Fracastoro*, l' Antilucrezio di *Polignac*, la Filosofia neutoniana di *Stay*, gli Ecclissi di *Boscovich ec.*, e fra gl' Italiani la Coltivazione dell' *Alamanni*, le Api del *Rucellai*, la Poetica del *Menzini*, la Riseide dello *Spolverini*, la Coltivazione de' monti dell' Ab. *Lorenzi*, e alcuni altri.

In un *poema didattico* il metodo e l' ordine è essenzialissimo, non già sì stretto e formale come in un trattato prosaico; ma tale però che chiaramente porga al leggitore una serie connessa d' istruzione. In questa parte vien censurata da molti la Poetica d' *Orazio*: ma il disordine che si scorge nelle comuni edizioni, par che sia tutto da attribuirsi agli antichi copisti; giacchè colla sola trasposizione dei versi, senza farvi alcun altro cangiamento, si può ridurre a poema regolarissimo, siccome han provato *Antonio Riccoboni*, *Davide Einsio*, l' avvocato *Petrini*, ed io stesso ultimamente.

Non basta però che un poema didattico sia regolare e metodico. Siccome in esso l' istruzione è il fine proposto; così il suo merito fondamentale consiste ne' solidi pensieri, ne' giusti principj, nelle chiare ed acconce illustrazioni.

Oltre a ciò il poeta dee sapere avvivare

le sue istruzioni col linguaggio poetico, e coll' introdurre quelle figure e quelle circostanze, che possano dilettare l' immaginazione, nascondere l' aridità del soggetto, abbellirlo colle opportune pitture. Dee puranche introdurre a quando a quando degli acconci episodj, i quali senza far dimenticare il soggetto primario, servano a sollevar l'animo, e dargli riposo dalla stanchezza, che suol produrre una continuata istruzione.

Di tutto questo il miglior modello son le Georgiche di Virgilio. Un ordine maraviglioso in lor si scorge; somma esattezza e aggiustatezza di precetti; uno stile sempre poetico; una particolare destrezza in nobilitare le cose ancor più triviali; vivacità di pitture acconciamente distribuite; e singolare sagacità nell' innestare i più nobili episodj, quali sono i prodigj che accompagnaron la morte di Cesare, le lodi dell' Italia, la felicità della vita campestre, la favola d' Aristeo intrecciata con quella di Orfeo e d' Euridice.

Le *satire* e l' *epistole* domandano uno stile più audante e più famigliare, che un solenne poema didattico. Imperocchè siccome i loro soggetti sono i costumi e i caratteri che occorrono nella vita ordinaria; così vogliono esser trattati colla facilità e libertà del conversare; e la *Musa pedestris* de' Latini è quella che dee regnare in simili componimenti.

La *satira* presso i Romani ebbe a prin-

cipio una forma assai diversa da quella che dopo assunse. La sua origine è oscura, e sembra che fosse un avanzo dell'antica commedia scritta parte in verso e parte in prosa, e abbondante in scurrilità. *Ennio* e *Lucilio* corressero la sua rozzezza, e finalmente *Orazio* la ridusse a quella forma che presentemente ritiene. La correzion de' costumi è lo scopo ch' ella professa, e coerentemente a questo assume la libertà di censurar francamente i caratteri viziosi. Non dee però prender di mira particolari persone, e molto men nominarle; altrimenti in luogo di satira divien libello infamatorio.

In tre diverse maniere ella è stata trattata da tre gran satirici antichi, *Orazio*, *Giovenale*, e *Persio*. Orazio non ha molta elevazione di stile; ha dato alle sue satire il titolo di *sermoni*; e sembra non aver inteso d' alzarsi più d' una prosa numerica. La sua maniera è facile e graziosa, prende per oggetto delle sue satire piuttosto le follie e le debolezze degli uomini, che i loro vizj enormi; censura con viso ridente, e mentre moralizza da profondo filosofo, scopre al tempo stesso l' urbanità d' un cortigiano. Giovenale è più declamatore e più severo. Egli ha maggior fuoco, maggior forza, maggior elevazione che Orazio; ma è di molto inferiore nella facilità e nella grazia. La sua satira è più ardente e più mordace, perchè generalmente diretta contro caratteri più malvagi. Egli, al dir di Scaligero *ardet*, *instat*,

jugulat, laddove Orazio *admissus circum praecordia ludit*. Persio ha più somiglianza colla forza e col fuoco di Giovenale, che colla gentilezza d' Orazio. Ei si distingue per sentimenti di nobile e sublime moralità; è scrittor robusto e vivace; ma spesso aspro ed oscuro.

L' *epistole* poetiche, quando s' aggirano sopra soggetti morali o critici di rado s' innalzano sopra le satire. Comunemente han per oggetto le osservazioni su gli autori, o sui costumi e i caratteri; e nel far queste osservazioni il poeta non dee proporsi di comporre un formale trattato; ma far mostra di sfogare il suo capriccio su qualche oggetto particolare che gli abbia dato occasione di scrivere.

In tutte poi le poesie di questo genere una regola essenziale si è quella d' Orazio: *Quidquid praecipies, esto brevis*. Molta parte della grazia e della bellezza negli scritti epistolari e satirici è riposta in una spiritosa concisione, la qual dà loro un' acutezza e vivacità, che ferisce piacevolmente la fantasia, e tien desta l' attenzione. Il merito loro dipende pure assaissimo da una felice rappresentazione de' caratteri, e dall' innesto opportuno di brevi storielle e d' apologhi. Come tali componimenti non sono sostenuti dalle bellezze maggiori del linguaggio poetico, vogliono invece essere abbelliti da vivaci pitture; e in questo un certo brio, e certi tratti di spirito, che gli altri generi di poesia di rado ammet-

tono, hanno pur luogo opportuno, e riescono piacevolissimi. Orazio, così nelle satire come nell' epistole di questa specie, è il miglior modello che possa proporsi.

Ma oltre ai soggetti morali e satirici, altri pure maneggiare si possono in forma d' *epistola*; ed entrare vi possono ancora le poesie amorose e le elegiache, come sono l' Eroidi d' Ovidio, e le sue Epistole *de tristibus*, *et de Ponto*. Queste vogliono esser piene di sentimento; e come il lor merito consiste nell' esprimere acconciamente la passione che ne forma il soggetto; così debbon prender quel tono di poesia che più a siffatta passione convenga.

In italiano le satire e l' epistole da altri scrivonsi in terza rima, da altri in versi sciolti, o sdruccioli, o piani. In terza rima sono le satire dell' *Ariosto*, del *Menzini*, di *Salvator Bosa*, del *Vcnini* ec., di cui il secondo si è accostato allo stile di Giovenale, gli altri a quello d' Orazio. In verso sciolto sono i sermoni del *Chiabrera*, del *Gozzi*, del *Paradisi*, e alcuni del *Venini*, e tutti interamente sullo stile d' Orazio, in cui tanto più è da ammirarsi che sieno essi così felicemente riusciti, quanto è più difficile il sapere con verso privo del sostegno della rima tenersi continuamente rasente il suolo senza toccarlo. Molte epistole in verso sciolto abbiam pure del *Frugoni*, dell' *Algarotti*, del *Bettinelli*, del *Pindemonte* e d' altri; ma scritte con uno stile più sollevato. Finalmente in ver-

so sciolto è l'ingegnosa satira del *Parini* sulla maniera con cui le persone di bel mondo passano le varie ore del giorno; ma lo stile vi è sompre nobile e sostenuto, qual convenivasi al carattere di *precettore*, *d'amabil rito*, che quegli fin dal bel principio ironicamente avea assunto.

Gli *apologhi* sono componimenti di vario metro, con cui per mezzo d'immaginati esempi tratti dagli animali, od anche dalle cose inanimate, alle quali il poeta dà anima e senso, cercasi di offrire agli uomini utili istruzioni sopra la loro condotta. Queste, e le *parabole*, specie di *novellette*, furono già molto in uso presso gli Orientali. Fra i Greci Esopo sopra degli altri vi si distinse. Fedro ed Aviano molte delle favole d'Esopo recarono in versi latini, e molte ne aggiunsero di proprie. Gl'Italiani, poco vi si occuparono fino alla metà del passato secolo, dopo di cui varie ne scrissero *Basilio Grazioso*, il *Pignotti*, il *De Rossi*, il *Passeroni*, il *Bertola*, e ultimamente il *Perego*.

Uno stil facile, ma puro, nitido, e accompagnato da opportune grazie vogliono questi componimenti; e soprattutto che la moralità contenga qualche avviso importante, che dalla favola naturalmente discenda.

Lo stesso è a dirsi delle *novelle* poetiche, delle quali però niuna abbiamo fra i Greci e i Latini, e poche tra gl'Italiani,

che dir si possano morali, e son anzi corrompitrici del buon costume.

CAPO V.

Della poesia descrittiva.

Per poesia descrittiva non intendesi alcuna specie o forma particolare di componimento, giacchè pochi ne sono, massimamente di qualche lunghezza, che chiamare si possano puramente descrittivi, o dove il poeta non si proponga altro oggetto che di descrivere; senza metter per base dell' opera sua qualche azione, o narrazione, o qualche moral sentimento. La descrizione generalmente suol introdursi piuttosto come abbellimento, che come soggetto d' un' opera regolare. Ma benchè formi di rado una specie separata di componimenti, ella entra però in tutti i generi di poesia, pastorale, lirica, didattica, epica, drammatica, e in tutti ha un luogo considerevole; sicchè in un trattato dell' Arte poetica merita a buon dritto che debba farsene particolar menzione.

Il ben descrivere è una delle primarie prove dell' immaginazione del poeta, e sempre distingue il genio originale da quello di second' ordine. Ad uno scrittor dozzinale la natura sembra già esausta da coloro che lo han preceduto. Allorchè prende a descrivere un oggetto, ei non sa ravvisarve nulla di nuovo, o di particolare; i suoi

concetti son tutti vaghi e indeterminati, e le sue espressioni deboli e generali; ei ci dà più parole che idee, e l'oggetto per conseguenza da noi si vede in una maniera affatto oscura e indistinta. Al contrario un vero poeta ce lo mette vivamente sott'occhio, ne delinea le distintive sembianze, gli dà i colori della realtà e della vita, e lo colloca in tal luce, che un pittore agevolmente potrebbe ritrarlo.

In una opportuna scelta di circostanze è posta principalmente la grand'arte della poetica descrizione.

In primo luogo non debbon queste esser volgari e comuni; ma, per quanto si può, nuove ed originali, onde colpiscano la fantasia e destino l'attenzione.

Debbon in secondo luogo esser tali che particolarizzino l'oggetto descritto, e lo marchino fortemente. Niuna descrizione che si ferma sul generale può mai esser buona; perocchè nulla si può mai con chiarezza immaginare in astratto, e tutte le idee distinte sempre versano sopra i particolari oggetti.

In terzo luogo tutte le circostanze debbon esser consentanee all'oggetto; vale a dire, se questo è grande, tutte debbon tendere a magnificarlo; se vago e piacevole, tutte ad abbellirlo; se orrido e mostruoso, tutte a deformarlo; sicchè l'impressione per questo mezzo sopra alla fantasia divenga piena ed intera.

In quarto luogo finalmen te le circostan-

ze debbon essere espresse concisamente e con semplicità, massimamente allor che trattasi d'oggetti grandi e solenni; imperocchè quando sono o troppo esagerate o troppo stemperate e prolisse, indeboliscono sempre l'impressione che il poeta intende di fare.

E' pur da notare che nel descrivere gli oggetti inanimati il poeta per ravvivare la sua descrizione dee sempre mescolarvi qualche esser vivente. Le scene immobili e morte languiscono immediatamente, se il poeta non sa introdurvi la vita e l'azione, e destarvi il sentimento. Ciò è ben noto ad ogni pittore, che sia maestro nell'arte sua. E' raro il veder dipinta una bella boschereccia, senza qualche oggetto animato che vi appartenga.

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori;
Hic nemus, hic ipso tecum consumerer aevo (1).

La parte toccante di questi bei versi di Virgilio è appunto l'ultima che ci mette dinanzi la compiacenza che due amanti aver possono a questa scena campestre.

Oltreciò in una descrizione ogni cosa vuol essere particolarizzata per quanto è

---

(1) » Quì freschi sono cristallini fonti,
» Quì molli prati, quì, Licori, opaco
» Bosco; quì consumarmi al tuo bel foco
» Tutta l'etade ancor dolce mi fora. *Egl. X.*

possibile, affin d'imprimere nella mente una più distinta e compiuta immagine. Un colle, un fiume, un lago risalta vieppiù alla fantasia, quando si specifica qualche colle, o fiume o lago particolare, che quando si lasciano questi termini nel generale. Così Orazio nell'ode xxxi. del Libro i.

Quid dedicatum poscit Apollinem
Vates, quid orat de patera novum
Fundens liquorem? Non opimas
Sardiniae segetes feracis.
Non aestuosae grata Calabriae
Armenta, non aurum aut ebur Indicum,
Non rura quae Lyris quieta
Mordet aqua taciturnus amnis (1).

Molta parte della bellezza nella poesia descrittiva dipende eziandio dalla giusta scelta degli epiteti Alcuni poeti troppo si mostrano trascurati su questo punto. I loro epiteti sono per la più parte insignifi-

---

(1) » Nel tempio dedicato al biondo Apolline
» Che chiede il Vate, e a che da sacra patera
» Novello vin diffonde?
» Della Sardegna fertile
» Non ei le messi implorerà feconde,
» Non i famosi armenti di Calabria,
» Non gli avorj o le gemme o l'or dell'India,
» Nè meta a' miei desiri
» Le ville son che tacito
» Con onda cheta va mordendo il Liri.

canti e meri riempitivi, che invece d' aggiugnere cosa alcuna alla descrizione l' ingombrano e la snervano. Tai sono i *liquidi* fonti, le *bianche* brine, la *fredda* neve, la *calda* estate, le *verdi* fronde, e simiglianti. Ogni epiteto o deve aggiugnere una nuova idea all' oggetto che qualifica, o almen servire ad accrescerne, e rinforzarne il noto significato: e ve n'ha pur di quelli che bastano per se soli a compiere un'intera descrizione, e a dipingere con una sola parola alla fantasia tutta una scena, quali sono nell' ode XXII. del libro I. d'ORAZIO quelle con cui egli caratterizza le Sirti, il Caucaso, e l' Idaspe:

Sive per Syrtes iter aestuosas,
Sive facturus per inhospitalem
Caucasum, vel quae loca fabulosus
Lambit Hydaspes;

dove l'*aestuosa* ci dipinge le burrasche, cui van soggette le Sirti, l'*inhospitalem* gli impraticabili deserti del Caucaso, e il *fabulosus* le favole cui ha dato luogo l'Idaspe.

Fra tutti i poeti niuno forse nell' arte del descrivere è giunto peranche ad eguagliare OMERO, il quale con molta ragione fu detto:

» Primo pittor delle memorie antiche.

Quest' arte egli mostra per eccellenza in amendue i suoi poemi; e singolamente nell'Odissea, che è quasi tutta di genere descrittivo. Le avventure d' Ulisse in questo

poema sono dipinte per modo, che il leggitore, meglio che intendere un racconto di cose finte, crede vedere egli stesso una rappresentazione di cose vere, e segue Ulisse in tutti i suoi accidenti così passo passo, che mai nol perde di vista. Abilissimo nelle descrizioni fu pur VIRGILIO; ed oltre le molte e leggiadre che veggonsi nelle sue Georgiche, la pittura singolarmente della presa e dell' incendio di Troja nel libro II. dell' Eneide, e quella dell' Inferno nel VI. non possono esser più vive. Tra i poeti italiani vivissima è la pittura del conte Ugolino nel *Dante*; varie assai leggiadre se ne incontrano ne' trionfi del *Petrarca*; le descrizioni poi o di fatti o di luoghi, o d' avvenimenti, che ad ogni tratto si veggono ne' poemi dell' *Ariosto*, del *Tasso*, del *Berni*, del *Fortiguerri*, del *Tassoni*, del *Bracciolini*, e ne' poemetti del *Frugoni*, dell' *Algarotti*, del *Bettinelli*, del *Roberti*, del *Parini* ec. offrono de' bellissimi quadri in gran numero.

CAPO VI.

Della poesia epica.

Il poema epico è universalmente riconosciuto come il più dignitoso fra tutte le opere poetiche, e insieme il più difficile a ben eseguirsi. Il formare una storia poetica, la qual diletti e interessi ogni leggitore, l' empirla di accidenti adattati, l' avvi-

varla con varietà di caratteri e di descrizioni; e in un' opera così lunga mantener quella proprietà di sentimenti, e quella elevazione di stile, che il carattere epico richiede, è indubitatamente il più alto sforzo del poetico genio: e quindi sì pochi in questa impresa felicemente son riusciti.

La natura dell' epopea consiste propriamente nella poetica esposizione di qualche illustre intrapresa; e il suo carattere dominante è l' ammirazione eccitata dall' eroiche azioni. È bastantemente distinta dalla storia sì per la sua poetica forma, che per la libertà delle finzioni di cui si serve. È più placida della tragedia, poichè sebbene in certe occasioni ammetta, anzi richiegga il patetico e il veemente, ciò non riguardasi come suo carattere particolare. Domanda più di ogni altra specie di poesia una dignità grave, eguale, sostenuta. Prende maggior estensione di tempo e d' azione che la poesia drammatica, con che permette uno sviluppo di caratteri più compiuto: e laddove il dramma spiega i caratteri principalmente per mezzo de' sentimenti e delle passioni, il poema epico principalmente gli spiega per mezzo delle azioni; sicchè le commozioni da esso prodotte son men violenti, ma più prolungate.

Tali sono le generali caratteristiche di questa specie di composizione. Ma per darne un' idea più particolare, prenderemo a

considerare il poema epico sotto a tre capi: primo, rispetto al soggetto o all' azione; secondo, rispetto agli attori, o ai caratteri; terzo, rispetto alla narrazione del poeta.

Articolo I.

Del soggetto, e dell' azione.

In soggetto del poema epico deve avere tre proprietà: deve esser *uno*, deve esser *grande*, deve essere *interessante*.

I. L' azione o l' impresa che il poeta sceglie per suo soggetto dee esser *una*. L' importanza dell' unità per far sull' animo una piena e forte impressione è grandissima in ogni genere di componimento; ma nel poema epico principalmente. Imperocchè nel racconto d' eroiche avventure, è facile il concepire che molti fatti dispersi e indipendenti non possono mai colpire un leggitore così profondamente, nè sì fortemente impegnare la sua attenzione, come un favola che sia una e connessa dove i varj accidenti dipendano l' un dall' altro; e tutti cospirino all' adempimento di un medesimo fine.

Ne' grandi poemi epici questa unità di azione bastantemente è palese. Virgilio, a cagion d' esempio, ha scelto per suo soggetto lo stabilimento d' Enea in Italia; e dal principio al fine questo soggetto ci è sempre in vista, e insieme ne lega tutte

le parti con una piena connessione. L'unità dell' Odissea d' Omero è della stessa natura, cioè il ritorno e ristabilimento d' Ulisse nella sua patria. Il soggetto del Tasso è la liberazione di Gerusalemme dagli infedeli. Nell' Iliade il soggetto è l' ira d' Achille colle conseguenze, che produsse. E' da confessare però che l' unità e la connessione non è quì così sensibile all' immaginazione, come nell' Odissea e nell' Eneide; imperciocchè per varj libri Achille perduto nell' inazione è fuor di vista, e la fantasia non si ferma sopra altro oggetto, che su gli avvenimenti dei due eserciti che veggiam contendere in guerra. Nell' Orlando furioso, benchè v' abbia una specie d' unità e connessione nel piano generale, sembra però che l' Ariosto siasi studiato di nasconderla nelle parti col passaggio continuo di luogo a luogo, e d' una in altra azione, e colla frequente sospensione delle storie incominciate per intavolarne altre nuove.

Non è tutta via da interpretarsi l' unità d' azione sì strettamente, che escluda qualunque episodio, o azione subordinata, Per *episodio*, sembra che Aristotile abbia inteso un' espansione della favola generale in tutte le sue circostanze. Noi ora intendiamo certe azioni incidenti, connesse bensì coll' azion principale, ma non così essenziali alla medesima, che il soggetto primario del poema venisse a soffrirne, qualora si fossero tralasciate. Di tal natura è la visita e

la conferenza d' Ettore con Andromaca nell' Iliade, la storia di Caco, e di Niso, ed Eurialo nell' Eneide, le avventure di Tancredi con Clorinda ed Erminia nella Gerusalemme liberata.

Le regole circa agli episodj sono le seguenti: primo, debbon essere introdotti naturalmente, aver sufficiente connessione col soggetto del poema, sembrar parti inferiori attinenti al medesimo, non mere appendici ad esso appiccate. Contrario a questa regola, e perciò difettoso, è nel secondo libro della Gerusalemme il lungo episodio d' Olindo e Sofronia, de' quali nel resto del poema più non si parla. La passione di Didone nell' Eneide, e le arti di Armida nella Gerusalemme non si possono propriamente chiamare episodj, perchè formano una considerevole porzione del nodo de' poemi medesimi.

Secondo. Gli episodj debbono presentarci soggetti di diverso genere da que' che precedono e che seguono nel corso dell' opera. Imperciocchè appunto in grazia della varietà gli episodj sono introdotti. In un' opera così lunga qual è un poema epico, servon a diversificare il soggetto, e a sollevare il leggitore col cambiamento di scena. Per la qual cosa in mezzo ai combattimenti un episodio di genere marziale sarebbe fuori di luogo; laddove la visita d' Ettore ad Andromaca nell' Iliade, e l' intertenimento d' Erminia col pastore nel settimo libro della Gerusalemme, ci for-

niscono un ben inteso e piacevol ritiro dal campo e dalle battaglie.

Terzo. Finalmente siccome l'episodio è introdotto ex-professo per un abbellimento; così debb' essere lavorato con una fina eleganza: e di fatto ne' pezzi di questo genere è dove per ordinario i poeti spiegano tutta la loro arte.

L'unità poi dell' epica azione, oltre alle cose dette, necessariamente richiede che questa sia intera e compiuta, vale a dire, come s' esprime Aristotile, che ella abbia un principio, un mezzo ed un fine. L' autore, o riferendo il tutto in persona propria, come fa *Omero* nell' Iliade, il *Tasso* nella Gerusalemme, l' *Ariosto* nell' Orlando furioso; o introducendo alcun degli attori a riferire quel ch' è accaduto innanzi all' aprimento del poema, come lo stesso *Omero* nell' Odissea, e *Virgilio* nell' Eneide; dee sempre cercare di dar una piena informazione di tutto ciò che appartiene al suo soggetto, non dee mai lasciare digiuna la nostra curiosità sopra verun articolo, dee recarci precisamente al compimento del suo assunto, e quivi conchiudere.

Circa alla durata dell' epica azione niun preciso limite può accertarsi. Nell' Iliade, secondo *Bossu*, l' azione non oltrepassa il termine di quarantasette giorni. L' azione dell' Odissea compiuta dalla distruzione di Troja alla pace d' Itaca si estende ad otto anni e mezzo; ma cominciando dalla prima comparsa dell' Eroe, cioè dalla partenza

d' Ulisse dall' Isola di Calipso, comprende solamente cinquantotto giorni. Similmente l' Eneide calcolata dall' incendio di Troja fino alla morte di Turno inchiude circa sei anni; ma principiando dalla tempesta che gittò Enea sulle coste dell' Africa, si valuta tutt' al più ad un anno e qualche mese.

II. La seconda proprietà dell' azione epica è che sia *grande*, vale a dire che abbia sufficiente splendore ed importanza, sì per fissare la nostra attenzione, sì per giustificare il magnifico apparato che il poeta le presta.

Alla grandezza del soggetto epico contribuisce ch' ei non sia d' una data troppo moderna, nè cada in un' epoca troppo conosciuta. Quest' avvertenza non hanno avuto *Lucano* e *Voltaire* nella scelta de' loro soggetti, e perciò tanto meno lodevolmente ne' lor poemi sono riusciti.

L' antichità è favorevole a quelle alte e augnste idee, che l' epica poesia dee risvegliare; tende ad ingrandire nella nostra immaginazione così le persone, come gli avvenimenti; e, quel che più monta, fornisce al poeta la libertà d' adornare il suo soggetto per mezzo della finzione.

Laddove tosto che viene entro i cancelli d' una storia reale ed autentica, questa libertà è imbrigliata. Il poeta allora o dee ristringersi totalmente alla pura storica verità, come ha fatto *Lucano*, a rischio di rendere la sua storia digiuna; o se n' esce,

come ha fatto *Voltaire* nell' Enriade , ne segue questo svantaggio , che negli avvenimenti ben noti , le parti vere e le finte non si possono mescere e incorporare naturalmente.

Nell' epopea , dove l' eroismo è la base dell' opera , e dove lo scopo che si ha di mira è di eccitare la maraviglia , le storie antiche e tradizionali sicuramente sono le più opportune. Qui l' autore può scegliere nomi , e caratteri , e avvenimenti per fabbricarvi il suo poema , bastando che non sien essi del tutto ignoti , mentre gli lasciano, per la distanza del tempo e la lontananza della scena , una piena libertà all' invenzione e alla finzione.

III. La terza proprietà richiesta nel poema epico è che sia *interessante*. Molto importa a questo proposito il saper prender un soggetto che abbia relazione intima colla propria nazione , siccome hanno fatto Omero e Virgilio. Ma ciò che rende interessante un poema epico a qualunque leggitore di qualsivoglia nazione è la sagace condotta dell' autore nel maneggio del suo soggetto. Ei dee formarne la traccia in maniera che possa comprendere molti incidenti atti a commovere. Non deve abbagliarci perpetuamente con imprese di valore, perocchè ogni leggitore si stanca al continuo strepito delle battaglie ; ma dee procurare di toccarci il cuore. Quanto più un poema epico abbonda di situazioni che destano sentimenti di amore , di amicizia ,

di benevolenza, d'umanità, egli è tanto più interessante; e questi formano sempre i tratti dell' opera più graditi.

Tali sono nell' *Iliade* la visita d' Ettore ad Andromaca, il dolore d' Achille per la morte di Patroclo, quello d' Andromaca, d' Ecuba, e di Priamo per la morte d' Ettore, l' andata di Priamo ad Achille per ricuperare il corpo del figlio; e nell' *Odissea* quasi tutte le avventure d' Ulisse, il dolor di Penelope per l' assenza di lui e la partenza di Telemaco, i riconoscimenti, che fanno d' Ulisse in diverso modo e diverso tempo Telemaco; la nutrice, i due pastori, Penelope, e Laerte.

Tali nell' *Eneide* l' incendio di Troja, la morte di Priamo, la pietà d' Enea verso Anchise, e il suo dolore per la perdita di Creusa, l' amore e la disperazion di Didone, la morte d' Eurialo, cui l' amico Niso indarno tenta salvare, e il pianto della madre di quello, la morte di Lauso, il pianto d' Evandro sul corpo di Pallante.

Tali nella *Gerusalemme liberata* l' avventura di Olindo e Sofronia, cui tanto spiace di veder poscia dal poeta affatto dimenticati, il dolor di Tancredi per la morte di Clorinda, guaste però dei lambiccati concetti del suo lamento sopra la tomba di lei, l' incontro d' Erminia col pastore, la disperazione d' Armida, troppo anch' essa però concettosa.

Tali finalmente nell' *Orlando furioso* le avventure d' Olimpia e di Doralice, il do-

lore d'Isabella e di Fiordiligi per la morte di Zerbino e di Brandimarte, e soprattutto la storia di Ruggiero preso a' Bulgari, liberato da Leone, costretto dalla gratitudine a combatter per questo contro la sua Bradamante ec.

Quello poi che a rendere interessante il poema contribuisce sopra d'ogni altra cosa, è il saper dipingere gli eroi principali in maniera, che fortemente impegnino a favor loro il leggitore, e gli facciano prendere viva parte agli ostacoli, alle traversie, ai pericoli ch' essi incontrano.

Questi pericoli od ostacoli, formano quel che si chiama il *nodo* del poema, nel cui intreccio giudizioso consiste la principal arte del poeta epico. Deve egli scuotere la nostra attenzione col presentarci difficoltà che sembrino minacciare infausto successo all' impresa de' personaggi che ci stanno a cuore; deè far crescere e moltiplicarsi gradatamente queste difficoltà, finchè dopo averci tenuti in uno stato di sospensione e agitazione apra con una acconcia catena di accidenti, e in maniera probabile e naturale, la strada allo scioglimento del nodo.

La più comune opinione de' critici è che il poema epico debba terminare prosperamente; perciocchè un fine sciagurato deprime l' anima, e troppo sarebbe, se dopo le difficoltà e i disastri che comunemente abbondano nel poema medesimo, l' autore volesse anche mettervi il colmo con un esito infelice. Quindi non sono da

imitare *Lucano* e *Milton*, che hanno conchiuso i loro poemi, l'uno colla distruzione della romana repubblica, l'altro coll'espulsione de' primi padri dal Paradiso.

Articolo II.

Dei caratteri.

Siccome è dovere del poeta epico il tessere una favola probabile ed interessante fondata sulla natura; così dee studiare di dare a tutti i suoi personaggi caratteri proprj e ben sostenuti, i quali coll'andamento dell'umana natura convenevolmente si accordino.

Non è però necessario che ogni attore sia moralmente buono; anche i caratteri imperfetti e viziosi trovar vi possono luogo opportuno: i principali attori sono quelli che debbono sempre tendere a destar l'amore e l'ammirazione piuttosto che l'odio e il disprezzo.

Qualunque poi sia il carattere che il poeta dà a ciascuno de' suoi attori, dee procurare di serbarlo sempre uniforme e coerente a se medesimo. Ogni cosa ch' ei fa o dice debb' essere a lui adattata, e servire a discernere l' un personaggio dall' altro.

I caratteri poetici posson distinguersi in due classi, generali e particolari. I caratteri generali son quelli di saggio, valente, virtuoso senza ulteriore specificazio-

ne; i particolari esprimono quella specie di saviezza, e valore, o virtù, in cui ciascuno è più eminente. Questi esibiscono i particolari tratti che distinguono un individuo dall'altro, che marcano la differenza delle medesime qualità morali in diversi uomini, secondo che son combinate con altre diverse disposizioni del loro temperamento. Nel delineare questi particolari caratteri è dove principalmente l'ingegno di se fa mostra.

In questa parte Omero si è segnalato sopra degli altri.

Nell' *Iliade* Achille, Agamennone, Menelao, Nestore, Ulisse, Ajace, Diomede, Stenelo, Antiloco, Patroclo, etc. dalla parte de' Greci; Ettore, Sarpedonte, Enea, Paride, Priamo, Antenore, Ecuba, Andromaca, Elena, dalla parte de' Trojani, han caratteri tutti distinti, e tutti sempre ben sostenuti, al che non meno delle azioni contribuiscono i frequenti discorsi con cui ciascuno scopre vie più chiaramente le interne disposizioni dell'animo suo.

Nell' *Odissea* par ch'egli siasi studiato di porre in vista tutti i diversi caratteri che si scopron negli uomini. L'inumana fierezza de' Ciclopi e de' Lestrigoni; le insidiose lusinghe de' Lotofagi; l'oziosa mollezza de' Feaci; la voracità ed insolenza de' Proci; la modesta virtù e il coraggio del giovane Telemaco; la disinvolta e amorevole cortesia del giovane Pisistrato; la senile gravità e saviezza di Nestore; la

gratitudine di Menelao verso d'Ulisse; la sagacità, la prudenza, la fortezza ne' mali, e il valore di questo Eroe principal del poema; la munificenza d'Alcindo; il grazioso e rispettoso contegno del figliuol suo Laodamante, opposta all' orgogliosa ed impertinente leggerezza d'Eurialo; la fedele amorevolezza de' pastori Eumeo e Filezio, e fino del vecchio cane Argo, opposta alla slealtà dell' insolente Melanto; l'abbietta tracotanza del pitocco Iro; l'abbattuta decrepitezza di Laerte; lo sregolato amor paterno d'Eupite; la tenerezza materna, la fedeltà conjugale, e la prudente diffidenza di Penelope; il costante ravvedimento di Elena; il cuor benefico di Nausicaa unito al più modesto e savio contegno; l'eminente virtù di Arete; l'ingenua, amorosa cordialità della nutrice Euriclea; l'amor passionato di Calipso; la malizia di Circe; il canto traditore delle Sirene; la sregolatezza delle sedotte ancelle di Penelope etc.: tutto è rappresentato colle più naturali, più vive, e più evidenti pitture.

Virgilio ne' caratteri non è egualmente felice. Pochi ne sono da lui tratteggiati e lumeggiati a dovere. Fra i Trojani, eccetto Enea, niuno ha distinto carattere, e il suo fido Acate è di tutti il personaggio più insignificante. Lo stesso Enea, annunziato a principio come il più pio, più giusto, più virtuoso nel congedarsi da Didone mostra una scortese e ributtante du-

rezza. Oltreciò nella guerra co' Latini, come ha osservato meritamente *Voltaire*, il leggitore è tentato a prender piuttosto le parti di Turno contro d'Enea che viceversa. Turno principe giovane, valoroso, innamorato di Lavinia, e a lei congiunto di sangue, viene a lei destinato in isposo con generale consentimento, e dalla madre di essa è particolarmente favoreggiato. Lavinia medesima non mostra ripugnanza a queste nozze. Improvvisamente arriva uno straniero, un fuggiasco di lontano paese, che non l'ha mai veduta, nè la vede in tutto il poema, e che fondando sopra oracoli e vaticinj le sue pretensioni ad uno stabilimento in Italia, mette colla guerra tutto il paese sossopra, uccide l'amante di Lavinia, e cagiona la morte della madre di lei. Siffatta condotta non è certamente la più opportuna per renderci favorevoli all'Eroe del poema; e il difetto sarebbesi facilmente emendato, se il poeta avesse fatto che Enea in luogo di affligger Lavinia, e funestarne tutta la casa, l'avesse liberata da qualche rivale, odioso non meno a lei che a tutto il paese.

Il carattere di Didone è il più ben sostenuto che sia in tutta l'Eneide. L'ardor della sua passione, l'impeto del suo sdegno, e la violenza de' suoi trasporti esibiscono una figura molto più animata d'ogni altra che Virgilio abbia delineato.

Nondimeno anche l'astuzia di Sinone, la crudel ferocia di Pirro, la sconsigliatezza

delle donne trojane nell' incendio delle navi, e la successiva lor timidezza ed incostanza, l' amicizia di Niso, l' imprudenza d' Eurialo, il muliebre dolore della madre di lui, diverso dal dolor virile del padre di Pallante, e dal dolor disperato di Mezenzio padre di Lauso, il virtuoso carattere di questo giovane, il feroce carattere di Mezenzio son ben dipinti.

Il Tasso ne' caratteri è riuscito meglio assai di Virgilio. Goffredo condottier dell' impresa è prudente, moderato, intrepido; Tancredi è acceso d' amore per Clorinda, ma insieme magnanimo, valoroso, e ben contrastato col fiero e brutale Argante; Rinaldo è giovane fervido ed iracondo, è sedotto dalle lusinghe e dalle arti d' Armida, ma in fondo è pieno di zelo, d' onore e d' eroismo. Il coraggio di Solimano nelle maggiori traversie è sempre imperterrito. La tenera Erminia, l' artificiosa e violenta Armida, la virile Clorinda son tutte figure egregiamente dipinte ed animate.

Minore diversità di caratteri forse scorgesi nell' Ariosto. La bravura più o men grande sembra il carattere universale di tutti; se non che questa ne' Saraceni è per lo più accompagnata dalla ferocia, e talora dalla frode, ne' Cristiani da sentimenti più nobili e generosi. I caratteri più distinti presso di lui sono l' amor costante di Bradamante e Ruggiero, e l' amor tenero d' Isabella per Zerbino, di Fiordiligi per Brandimarte.

In ogni poema epico suol esservi un personaggio distinto sopra degli altri che costituisce l' eroe della favola. Il carattere di questo debb' essere più eminente, e come quello che dee maggiormente eccitar l' ammirazione e l' amore, nulla aver deve di spregevole ed odioso. Tale è Ulisse nell' Odissea, Goffredo nella Gerusalemme, Fingal nel poema di *Ossian*. Achille nell' Iliade si rende alquanto odioso per l' ostinata ira e l'eccessiva ferocia, benchè questi difetti dall' altezza dell' animo, dalla forza dell' amicizia, dalla generosità siano compensati almeno in parte. Il carattere di Enea presso Virgilio meglio soddisferebbe, se privo fosse dei difetti pocanzi accennati. Nell' *Ariosto* non si sa bene qual sia l'eroe del poema. Se questi è Orlando, come il titolo sembra indicare, e come pur mostra la stravagante forza che gli è attribuita, e il fine da lui posto alla guerra colla ferita di Sobrino, e la morte di Agramante e Gradasso, troppo certamente sconviene che l' eroe veggasi per la più parte del poema divenuto oggetto di compassione e di riso per la più strana e furiosa pazzia. Nè meno a rimproverarsi è nel Paradiso perduto di *Milton*, che quegli che fa più comparsa, che più agisce, che più felicemente riesce nella sua intrapresa, sia Satanasso, talchè egli sembra l' eroe di quel poema.

Oltre gli umani attori, non picciol luogo nell' epica poesia occupano solidamente

attori d' un altro genere, vale a dire gli Dei, e gli esseri soprannaturali. Questa che chiamasi *macchina* del poema, da alcuni si reputa essenziale, fondandosi eglino principalmente sull' esempio d'Omero e di Virgilio; da altri vorrebbesi esclusa, come incompatibile con quella probabilità e apparenza di realità, che essi credono dover regnare in questo genere di scritti.

Ma benchè forse non sia impossibile il formare un poema epico interessante, senza introdurvi alcun essere soprannaturale, egli è certo però che nell' epica poesia, dove la maraviglia e le grandi idee più che altrove debbono dominare, il portentoso e soprannaturale fornisce al poeta un grande vantaggio. Esso l' abilita ad ingrandire il suo argomento per mezzo di quegli oggetti augusti, che la religione v' introduce, e gli permette di estendere e variare il suo disegno, comprendendo in esso il cielo, la terra, l' inferno, gli uomini, e gli esseri invisibili, e tutta l' ampiezza dell' universo.

Al tempo stesso però nell' uso di questa macchina deve il poeta essere temperato e prudente. Non è in sua balìa l' inventare qualunque sistema di cose soprannaturali e portentose. Debbon queste aver sempre qualche fondamento sulla popolare credenza, onde acquistare quel grado di probabilità che troppo è necessario.

Omero è accusato non a torto di aver in più luoghi dell' Iliade degradati soverchiamente gli Dei, spezialmente nelle con-

jugali risse fra Giove e Giunone, e nelle indecenti contese fra gli Dei inferiori, secondo che prendono ne' due eserciti guerreggianti diverso partito; sebbene a sua escusazione, almeno in parte, giovar può il ricordare che secondo le favole di quei tempi gli Dei erano di poco superiori all'umana condizione, e soggetti alle stesse passioni degli uomini.

Virgilio ha rappresentato anch'esso gli Dei soggetti alle passioni umane, ma gli ha figurati con maggior dignità e decenza.

Il Tasso ha sostituito acconciamente gli esseri soprannaturali secondo la cristiana religione, e vi ha aggiunto i portenti della magia, a' quali allora prestavasi tuttavia credenza. Ma il Romito, che per una caverna conduce al centro della terra i messaggieri spediti in traccia di Rinaldo, e il portentoso viaggio che essi fanno all' Isole fortunate, portano il maraviglioso alla stravaganza.

Più stravaganti sono gli effetti delle magia nel Morgante del *Pulci*, nell' Orlando innamorato del *Bojardo* e del *Berni*, nell' Orlando furioso dell'*Ariosto*, nell' Amadigi di *Bernardo Tasso*, nel Ricciardetto del *Fortiguerri*, e simili; nè lasciano di urtar bene spesso spiacevolmente la fantasia, quantunque in siffatti poemi romanzeschi le stravaganze si credessero più tollerabili.

Un singolare contrasto nella Lusiade di *Camoens*, poeta portoghese, fa la mescolanza ch'egli introduce della cristiana religione colla

pagana mitologia, unendo insieme Cristo e la B. Vergine con Giove, Venere e Bacco.

La peggior macchina però è quella dove introduconsi i personaggi allegorici come attori reali. Questi possono qualche volta aver luogo nelle descrizioni, ove servono d'abbellimento; ma non si deve permettere mai che abbiano una parte reale all'azione del poema. Imperciocchè essendo aperte e dichiarate finzioni, essendo meri nomi d'idee astratte, a cui niuna immaginazione può attribuire un'esistenza personale, se mescolati si veggono cogli umani attori, formano una intollerabile confusione di ombre e realità, e tutta la consistenza dell'azione è affatto distrutta. Perciò assai più da lodare è *Virgilio*, il quale per mettere la discordia fra i Latini e i Trojani fa uscir Aletto dall'inferno, che l'*Ariosto* il quale fa scendere S. Michele a cercar la Discordia medesima; e *Voltaire* che, oltre alla Discordia, fra i personaggi misti agli umani attori introduce nell' Euriade l'Astuzia, e l'Amore, e dà loro non piccola parte nell'intreccio di tutto il poema.

Articolo III.

Della Narrazione.

Nella narrazione non è di molto rilievo che il poeta o racconti tutta la storia in persona propria, o introduca qualcuno de'

suoi personaggi a narrare una parte dell' azione che sia accaduta innanzi al cominciar del poema. Dove il soggetto è di grande estensione, e abbraccia gli avvenimenti di molti anni, come nell' Odissea e nell'Eneide, il secondo metodo è preferibile; quando il soggetto è più ristretto e di più corta durata, come nell' Iliade e nella Gerusalemme; il poeta può senza svantaggio attenersi al primo.

Nella proposizione del soggetto, nell'invocazione della Musa, e nelle altre cerimonie d'introduzione il poeta può similmente variare a piacer suo. È da avvertire soltanto che il soggetto dell' opera sia proposto con chiarezza, e senza pompa affettata e sconvenevole; imperocchè secondo la nota regola d' *Orazio* l'introduzione non dee mai salire tropp' alto, nè troppo promettere, perchè l' autore non manchi poi all' eccitata aspettazione.

Quel che più importa nel tenore della narrazione si è che sia chiara, animata, e arricchita di tutte le bellezze della poesia. Niuna sorta di composizione richiede più forza, dignità e calore, che il poema epico. Quì è dove noi cerchiamo tutto quel che v' ha di sublime nella descrizione, di tenero ne' sentimenti, di ardito e vivace nelle espressioni. Laonde sebbene il disegno dell' autore sia senza difetto, ed anche la sua storia ben condotta, pure s' egli è debole o freddo nello stile, privo di scene che colpiscano, e mancanti di colori poetici, non può aver buon successo. —

Gli ornamenti che ammette l'epica poesia, voglion però esser tutti di genere grave e castigato. Nulla di sconcio, o ludicro, o lezioso, o affettato vi debbe aver luogo. Tutti gli oggetti che presenta hanno ad essere o grandi, o teneri, o graziosi. Le descrizioni d'oggetti disgustosi, o vili, o ributtanti debbon fuggirsi quanto è possibile.

Perciò nell'Iliade i bassi modi e grossolani con cui Achille ingiuria Agamennone Giove sgrida Giunone, Ulisse minaccia Tersite; nell'Eneide la favola dell'Arpie; nel Tasso alcune descrizioni più libere del convenevole; nell'Ariosto le descrizioni oscene, e le buffonesche stravaganze delle pazzie d'Orlando, a ragione dagli uomini di giudizio e di gusto vengono rimproverate.

Articolo IV.

Dei principali poeti epici.

Omero fra i Greci, Virgilio fra i Latini, Lodovico Ariosto e Torquato Tasso fra gl'Italiani son quelli finora che nell'epica poesia su tutti gli altri han riportata la palma.

Omero, primo autore dell'epopea, ha pur il merito straordinario d'aver condotto a fine due lunghi poemi, l'Iliade e l'Odissea, di diverso genere amendue, e che, amendue nel loro genere, hanno formato la maraviglia di tutte le età e di tutte le colte nazioni.

Virgilio è stato dalla morte prevenuto dal poter condurre all' ultima perfezione la sua Eneide; ma quale ci è rimasta è tuttavia fornita di grandi e singolari bellezze.

V' ebbe anzi chi pretese anteporre Virgilio allo stesso Omero. Ma volendo paragonare il merito di questi due grandi poeti, quello che può dirsi di più ragionevole si è che *Omero*, siccome fu originale nell' arte sua, così ha, più di quelli che son venuti in appresso, le bellezze e i difetti che incontrare si debbono in un autore originale, vale a dire più ardimento, più natura, più facilità, più forza, più sublimità; ma altresì più irregolarità e più negligenze. *Virgilio* ha sempre tenuto d' occhio Omero, e in molti luoghi lo ha più tradotto che imitato, siccome nella tempesta del libro I. dell' Eneide presa dal 5. dell' Odissea, e in quasi tutte le similitudini. La preminenza dell' invenzione deve pertanto fuor d' ogni dubbio ad Omero attribuirsi. La preminenza nel giudizio, benchè da molti voglia concedersi a Virgilio; nondimeno è tuttavia in sospeso. Nel rimanente noi ravvisiamo in Omero tutta la greca vivacità, in Virgilio tutta la maestà romana. L' immaginazione d'Omero è assai più ricca e copiosa, quella di Virgilio più pura e corretta. La forza del primo consiste nel saper riscaldare la fantasia, del secondo nel saper toccare il cuore. Lo stil d'Omero è più semplice e più animato, quel di Virgilio più elegante e più uniformemente

sostenuto. Il primo ha in molte occasioni una sublimità a cui l'altro non giugne mai; ma questi in ricambio mai non decade dall' epica dignità, il che d' Omero non può egualmente asserirsi. Per non detrar nulla però dall'ammirazione dovuta ad ambidue questi grandi poeti, la maggior parte dei difetti d' Omero è da imputarsi non al suo ingegno, ma alle circostanze dell' età in cui vivea; e quanto ai passi deboli dell' Eneide vuolsi aver rimembranza, che l' òpera per l' immatura morte dell' autore è rimasta imperfetta.

Egual contesa è nata in Italia sul merito comparativo dell' Ariosto e del Tasso, ma il paragone tra questi due poeti è più difficile a farsi, essendo l' uno autore d' un poema romanzesco, e quindi più libero e fantastico, l' altro di un poema epico regolare, e perciò più legato e circoscritto.

Quel che può dirsi però è che il primo ha cercato di accostarsi più ad Omero; il secondo più a Virgilio. L' immaginazione dell' Ariosto è assai più feconda, ma men regolata; quella del Tasso men copiosa, ma più corretta. Lo stile dell' Ariosto è più semplice, ma ineguale; quello del Tasso più sostenuto e più uniforme, ma talvolta monotono, e tal' altra affettato. Nelle descrizioni grande vivacità e grand' arte mostrano amendue; ma nell'Ariosto come maggiore è la copia, così anche più da ammirarsi è la moltiplice varietà. Del resto per prendere una conveniente idea di a-

mendue, valga quel che ne dice il *Frugoni* nella sua epistola al Sig. Placido Bordoni.

» Ecco quei duo, che per dissimil calle
» Tenner cammino, e per diverso pregio
» Colsero entrambi, e su la nobil cima
» Si diviser l' ausonio epico lauro,
» Il divin Ludovico, il gran Torquato;
» Simile il primo a gran città, che mostra
» Con armonia discorde uniti e sparsi
» Là templi, e là teatri, e quì negletti
» Lari plebei, quì poveri abituri;
» Là vasti fori, e spaziose piazze,
» E quì vicoli angusti; onde risulta
» Un tutto poi, che nelle opposte parti
» Ben contrasta, e cospira, e vario e grande,
» E ricco e bello, ed ammirando appare:
» Simile l' altro a regal tetto altero,
» Dove tutto grandeggia, o l' atrio miri
» Star su cento colonne, o in doppio ramo
» Sorger superbe le marmoree scale,
» O l' ampie sale alzarsi, o in ordin lungo
» L' auguste stanze di cristalli, e d' oro
» Folgoreggiando, e raddoppiando il giorno
» Formare un tutto, che grandezza spiri
» Ovunque l' occhio ammirator si volga.

Oltre all' Iliade e all' Odissea d' Omero, un altro poema ci è rimasto de' Greci, che è quello d'*Apollonio Rodio* sulla spedizione degli Argonauti in Colco, del quale parecchi versi furono pure imitati o tradotti da Ovidio e da Virgilio, come scorgesi nelle note di Valentino Romano, impresse colla versione da lui fatta di Apollonio.

Anche i Latini dopo l'Eneide di Virgilio ebbero la Farsaglia di *Lucano*, la Tebaide di *Stazio*, la Guerra punica di *Silio Italico*, l'Argonautica di *Valerio Flacco*, ed i poemi di *Claudiano*.

Ma *Lucano* sebbene abbondi di filosofici sentimenti, ed abbia spesso gran forza nelle sue espressioni, più spesso però tende al gonfio e al concettoso: e mal consigliato è stato poi nella scelta del suo soggetto, come abbiamo di già accennato, appigliandosi ad una storia allor troppo recente, e troppo per se disgustosa, siccome è quella degli orrori di una guerra civile.

Peggior argomento al suo poema ha scelto *Stazio*, descrivendo l'odio scellerato dei due fratelli Eteocle e Polinice, che finì colla strage reciproca d'amendue: e il suo stile, se mostra dappertutto una fervida immaginazione, fa vedere altresì che questa non era punto regolata dal buon giudizio, correndo sempre all'esagerato ed al tronfio assai più di Lucano.

Silio Italico fu grande ammirator di Virgilio, e ne imitò in qualche tratto non infelicemente lo stile. » Certo per la purità » della lingua ei supera, dice l'Abate Quadrio, per lo meno i poeti di tutti i suoi » tempi «. Ma egli pure fu, come Lucano, più storico che poeta.

Valerio Flacco scrisse otto libri dell'Argonautica; ma una morte immatura ne impedì il compimento; e questa forse è la cagion principale dei difetti, di cui i critici

con ragione accusan quest' opera, e dello stil debole o freddo, col quale è scritta generalmente.

Anche i poemi di *Claudiano* sono in gran parte mutilati e imperfetti. Non può negarsi che egli abbia del fuoco; ma questo è prodotto da un ardor giovanile non moderato o corretto dalla maturità del giudizio. Claudiano non ha la robustezza dei pensieri filosofici di Lucano; e al tempo stesso nella gonfiezza dello stile, e nella stucchevole uniformità del numero, o gli è uguale, o lo supera.

Fra gl' Italiani all' incontro dopo i poemi dell' Ariosto e del Tasso, molto pregiati per la bellezza del loro stile son l' Amadigi di *Bernardo Tasso*, e l' Orlando innamorato del *Berni*, che ha rifatto quel del *Bojardo*; ma il primo è più scarso d' invenzione, il secondo non sa dimenticarsi della propensione che avea al burlesco, per cui si è fatto in Italia autore d' un nuovo genere di poesia, che da lui ha preso il titolo di *berniesca*. In quella guisa poi che l' Ariosto ha continuato il poema del Bojardo nell'Orlando furioso, così il *Fortiguerri*, quello dell' Ariosto nel Ricciardetto, e feracissima invenzione ha dimostrato egli pure, ma le stravaganze vi sono ancor maggiormente esagerate, e lo stil più negletto. Il Morgante del *Pulci*, più antico di tutti questi, è ancora più incolto: egli ha però varj tratti nello stil famigliare e piacevole, che non sarebbero indegni del Berni. L' Italia

liberata del *Trissino* è poema regolare e di stil colto, ma freddo. Sono all' opposto da ricordarsi con molto onore la Croce riacquistata del *Bracciolini*, ed il Conquisto di Granata del *Graziani*. Il poema della Croce racquistata occupa, al dir del Quadrio, uno de' primi luoghi tra gli eroici. E quanto al conquisto di Granata, lo stesso Quadrio, dopo avere osservato che pecca nello stile, il quale è lirico, soggiugne: » occu-
» pa però il secondo luogo fra i poemi del
» diciassettesimo secolo «.

Mentre l' Italia ha prodotto tutti questi poemi, la Spagna non vanta che l' Araucana di *Alonzo d' Ercilia*, il Portogallo la Lusiade di *Camoens*; l' Inghilterra il Paradiso perduto di *Milton*; la Francia l' Enriade di *Voltaire* e il Telemaco di *Fenelon*, se poema può chiamarsi una storia poetica bensì, ma in prosa; e la Germania il Messia di *Klopstok*, e la morte d' Ahele di *Gessner*.

L' Araucana di *Alonzo d' Ercilia* è il racconto di una particolare spedizione dell' autore, e benchè abbia alcuni tratti d' immaginazione felice, appena merita il nome di poema epico.

La Lusiade di *Camoens* ha per soggetto la spedizione di Vasco Gama alle Indie orientali pel Capo di buona speranza. Oltre a molta coltura di stile scopresi in questo poema una ferace e ardita fantasia, ma poco regolata, come appare singolarmente dal già accennato mescuglio di cristiana

teologia e mitologia pagana. I tratti più felici sono l'apparizione dell'Indo e del Gange ad Emanuele di Portogallo in sogno, la tenera descrizione della morte di Ines de Castro, e la spaventosa comparsa del gigante Adamastor al Capo di buona speranza per minacciar Vasco Gama, che osasse violare que' mari peranche intatti.

Nel Paradiso perduto di *Milton* si ammira gran forza d'immaginazione e grande sublimità, spezialmente ne' primi libri; ma oltre al difetto già ricordato di dare a Satanasso la parte più attiva, il tener per lo più occupato il leggitore, in un mondo invisibile fa che il poema riesca meno interessante: e *Blair*, nell'atto che giustamente esalta i molti pregi di Milton, confessa però ch'egli » è poco uniforme e corret-
» to, troppo frequentemente teologo e me-
» tafisico, qualche volta aspro nel suo lin-
» guaggio, spesso tecnico nelle parole, e
» affettato ostentatore della sua dottrina ».

L'Enriade di *Voltaire* al difetto della Farsaglia di Lucano, d'aggirarsi sopra argomento di data troppo recente, e troppo disgustoso, com'è una guerra civile, aggiugne pur quello di alterare la storia, fingendo un viaggio di Enrico IV. in Inghilterra, e una conferenza tra lui e la Regina Elisabetta, quando ognun sa che nè questa nè quella egli ha mai veduto. Viziosa, come abbiamo già detto, è pure la parte ch'ei dà nel poema alla Discordia, all' Astuzia, all' Amore, mescendo questi

esseri astratti agli umani attori. Il tenore però de' sentimenti che dominano nel poema è alto e nobile; e lo spirito d' umanità regna generalmente in tutta l'opera. Quanto allo stile, si scopre in varj luoghi molta arditezza di concetti, e molta vivacità e felicità di espressioni; ma in altri una debolezza e bassezza affatto prosaica. Il più bel passo è il prospetto del mondo invisibile che S. Luigi offre ad Enrico in sogno nel settimo canto.

Fenelon nel suo Telemaco è entrato con molta felicità nello spirito e nelle idee degli antichi poeti, e particolarmente nell' antica mitologia, che conserva presso di lui maggior dignità, che presso verun altro. Le sue descrizioni son ricche e belle, spezialmente quelle delle scene più placide e soavi, come sono gli accidenti della vita pastorale, i piaceri della virtù, un paese che fiorisce nella pace. Le parti dell' opera meglio eseguite sono i primi sei libri, in cui Telemaco racconta le sue avventure a Calipso. Nella discesa di Telemaco all'inferno l'autore sembra aver superato Omero stesso e Virgilio, massime nel conto ch'ei rende della felicità dei giusti. Ma nel progresso, spezialmente negli ultimi libri, ei diventa nojoso e languido; e nelle guerriere imprese che tenta manca assai di vigore. Per escludere poi quest' opera dalla classe de' poemi epici la principale obbiezione, oltre alla mancanza del metro, viene dalle minute particolarità del-

la politica, in cui l' autore entra in alcuni luoghi, e dalle istruzioni di Mentore, che ricorrono troppo spesso e troppo nel comun tono di un trattato morale. Perciocchè sebben queste assai convenissero al disegno dell' autore, che era di formar la mente ed il cuore d' un giovin principe; tuttavia non sembrano adattate alla natura dell' epica poesia, il cui istituto è di renderci migliori per mezzo delle azioni, dei sentimenti, piuttosto che delle espresse e formali istruzioni.

L' estremo sforzo dello spirito umano è chiamato dall' Ab. *Arnaud* il Messia di *Klopstok*; ma a pochi è dato il poter ben gustarlo. » Oltrechè egli (dice nella pre-
» fazione il suo traduttore *Giacomo Zigno*)
» dispiega ne' suoi versi la più cupa e ri-
» trosa metafisica, le opere sue sono scrit-
» te d' una maniera sì elevata, e in uno
» stile così particolare a lui solo, che gli
» stessi più colti Tedeschi, se arrivano a
» penetrare nella sublimità de' suoi con-
» cetti, se ne fanno gran pregio. Lo stile
» di Klopstok è analogo al suo pensare.
» Egli è ugualmente creatore di parole che
» d' idee . . . I suoi pensieri sono il più
» delle volte fuori della sfera degli ogget-
» ti sensibili. Il maraviglioso e il grande
» di tutti gli altri poeti è tolto dalla na-
» tura, quello di Klopstok in regioni igno-
» te . . . Di quì è che dietro la scorta
» sua s' aprono all' umano intelletto nuove
» originarie idee, che si perdono nella

« più elevata metafisica; non per lo innanzi
« da mente veruna immaginate ec. »

D'assai diversa natura è la morte d'Abele del *Gessner*, vale a dir tutta piana, facile, naturale, piena di dolcezza e di tenerezza. Appena però si può questa composizione annoverare fra gli epici poemi, non solamente perchè scritta in prosa, ma perchè aggirandosi sopra d'un fatto solo e semplice, non ammette quella varietà d'accidenti che il poema richiede, e perchè lo stile medesimo, sebbene in alcuni luoghi tenti di sollevarsi, comunemente più s'avvicina alla semplicità della poesia pastorale che alla sublimità dell'epopea.

Non vogliam chiudere quest'articolo senza far menzione di due poemi, antichi bensì, ma conosciuti da poco tempo, vale a dire de' poemi di *Ossian*, Fingal e Temora (1).

Ossian, figlio di Fingal re de' Caledonj, che abitavano la costa occidentale della Scozia, visse nel terzo secolo e nel principio del quarto dell'era volgare, e cantò le ultime guerre di suo padre, in cui sempre gli fu compagno. I suoi canti trasmessi di bocca in bocca, e frequentemente ripetuti nella lingua celtica originale, si conservarono fra quegli abitanti, finchè

(1) Altri piccioli poemetti abbiam pure di lui, che per la lor brevità non possono meritare il nome di poemi epici, siccome i due accennati.

Macpherson verso la metà del passato secolo da lor si fece a raccorli, e ne diede una traduzion letterale in prosa inglese, che poi dall' Abate *Cesarotti* fu trasportata in versi italiani.

I soggetti dei due accennati poemi furono due spedizioni di Fingal nell' Irlanda; la prima contro Svarano re di Scandinavia, che erasi colà recato per togliere il regno di Temora al giovane Cormac, tutore del quale era Cucullino re d' Inisfela, una delle isole Ebridi; la seconda contro Cairbar, che, ucciso Cormac, n' aveva usurpato il trono.

L' azione in amendue i poemi è brevissima. Nel primo Svarano scende colle sue genti in Irlanda, attacca battaglia con Cucullino, e lo vince; ma il giorno dopo sopraggiugne Fingal, che vince Svarano, lo fa prigioniere, e l' obbliga a ripartire per la Scandinavia. Nel secondo Cairbar dopo aver mortalmente ferito Oscar figlio di Ossian; da quello rimane ucciso; ma Catmor, fratello di Cairbar, si move per vendicarne la morte, e vinto rimane da Fingal.

Le descrizioni delle battaglie son pure in amendue estremamente brevi e concise; ma varj episodj opportunamente inseriti servono a dar maggior corpo ed estensione a' poemi.

Fingal, che in amendue è l' attor principale, ispira di se la più alta e sublime idea. Valore, prudenza, magnanimità,

giustizia, umanità, generosità concorrono a formarne un sì perfetto eroe, che in niun altro poeta epico l' egual saprebbe incontrarsi.

Ben tratteggiati e variati sono pur gli altri caratteri; ma gli esseri soprannaturali in questi poemi non hanno parte, eccetto qualche menzione delle anime degli eroi vaganti sopra le nubi.

La condotta in amendue è semplicissima, sebbene non priva di opportuni incidenti; al forte e terribile il poeta sa mescolare acconciamente di tratto in tratto il tenero ed il patetico; e lo stile generalmente è quale abbiam detto trovarsi nelle poesie de' primi tempi delle nazioni, vale a dire pieno d' immaginazione e di passione, e animato dall' espressioni più ardite e dalle più forti figure.

CAPO VII.

Della poesia drammatica.

La poesia drammatica abbraccia la *tragedia*, la *commedia*, i *drammi pastorali*, i *drammi serj e buffi per musica*, gli *oratorj*, e le *cantate*.

Articolo I.

Della tragedia.

La tragedia presso i Greci, da cui ebbe origine, non fu a principio che una specie di canzone per le feste di Bacco, al quale sacrificavasi un capro; e da *tragos* capro, e *ode* canto ha derivato il suo nome.

Tespi, che vivea circa 536 anni avanti l'era volgare, fu il primo ad introdurre un attore, il qual di mezzo alla canzone che cantavasi a coro facesse da solo una recita in versi. Eschilo, il qual venne 50 anni dopo sostituì ad essa un dialogo fra due attori, in cui s' ingegnò di combinare qualche storia interessante, e mise i suoi attori sopra d' un palco adorno di convenevoli scene e decorazioni. Questo incominciò a dare una forma regolare al dramma, che fu poi recato alla sua prefezione da Sofocle ed Euripide.

Il fine della tragedia, secondo Aristotile, è di purgare le nostre passioni per mezzo della pietà e del terrore; più chiaramente però si può dire esser quello di perfezionare con virtuosi affetti la nostra sensibilità, destandoci compassione per gl' infelici, amore per gl' innocenti e dabbene, odio pei viziosi e malvagi.

Per questo oggetto richiedesi che il poeta s'appoggi a qualche storia patetica ed interessante, e che la presenti in una maniera probabile e naturale.

Alcuni critici esigono che il soggetto non sia mai di pura invenzione, ma fondato sopra una storia reale, siccome sono per lo più le greche tragedie. Non può negarsi però, che una storia finta, ove sia propriamente condotta, può interessare il cuore ugualmente che una vera; e n'abbiamo l'esempio nella *Zaira*, nell'Alzira, e in qualche altra tragedia di VOLTAIRE. Ma per meglio sostenere l'illusione, giova che queste pure abbian qualche relazione a vere storie e conosciute, siccome l'hanno le due citate pur ora.

La cosa più importante si è, che la condotta sia naturale e verisimile; perciocchè ogni inverisimile circostanza soffoca la passione nel suo nascere, e guasta il proposto effetto della tragedia.

Ciò ha dato luogo a stabilire come essenziali a questo genere di componimento le tre *unità* di *azione*, di *luogo*, e di *tempo*.

L'*unità di azione* è molto più necessaria alla tragedia che all'epopea; perciocchè, nel breve spazio che alla tragedia si permette, una moltiplicità d'azioni incrocicchiate non può che distrarre l'attenzione, e impedire che la passione si fermi sopra d'alcuna. Di questo difetto meritamente è accusato il Catone di *Addison*, dove la passione dei due figli di Catone per Lucia, e quella di Giuba per la figlia di Catone non han veruna connessione coll'azion principale, che è la morte di Catone per non cadere nelle mani di Cesare.

Non è però da confondere l'unità dell'azione colla semplicità dell' intreccio. Questo si dice semplice, quando vi s'introduce poco numero d'accidenti. Ma egli può esser complesso, vale a dire può abbracciare un numero considerevole di persone e d'avvenimenti, senza mancar d'unità, purchè tutti gli avvenimenti si faccian tendere al principale oggetto dell'opera, e sian con quello acconciamente connessi.

Tutte le greche tragedie non sol mantengono l'unità d'azione, ma son pur molto semplici nell'intreccio, sicchè qualche volta appajono fin troppo nude, e destituite d'avvenimenti interessanti. Dai moderni è stata adottata nella tragedia una molto maggiore varietà, si è tentato uno sviluppo maggiore di caratteri, maggior intreccio ed azione vi si è introdotta. Con ciò la curiosità si tiene più desta e sospesa, più interessanti situazioni si fanno nascere, lo spettacolo si rende più animato e più istruttivo. Convien tuttavia guardarsi dal sopraccaricar di soverchio l'azione di avvenimenti; perciocchè allora divien confusa e intralciata, e molto perde conseguentemente del suo effetto.

Non solamente nella generale orditura della favola dee studiarsi l'unità d'azione; ma deve essa pur regolare i diversi atti in cui la favola è compartita.

La divisione d'ogni tragedia in cinque atti non ha altro fondamento che la pratica

comune, e l'autorità d'Orazio (De Arte poet.)

Neve minor quinto, neu sit productior actu.

Nel teatro greco la divisione degli atti era del tutto sconosciuta. La tragedia era una rappresentazione continuata dal principio alla fine: il palco non era mai voto, nè mai si calava il sipario; ma quando gli attori a certi intervalli si ritiravano, continuava il coro, e cantava cose relative all'azione medesima. Nè questi intervalli erano tra loro eguali, ma adattati all'occasione e al soggetto, e dividevano l'opera, quando in tre, e quando in sette o otto parti.

Presentemente però, poichè la pratica ha diviso ogni tragedia in cinque atti, ed ha fissato alla fine d'ogni atto una pausa totale nella rappresentazione, dee il poeta procurare che questa pausa cada in luoghi opportuni, dove nell'azione vi abbia una pausa naturale, e dove se l'immaginazione dee supplir qualche cosa non rappresentata sopra la scena, possa supporre che sia avvenuta durante quell'intervallo.

Il primo atto dee contenere una chiara esposizione del soggetto; deve nello stesso tempo eccitar la curiosità degli spettatori, e fornir loro i mezzi, onde intendere quel che segue; deve informarli de' personaggi che hanno a comparire, dei diversi lor fini ed interessi, e dello stato delle cose al

momento che l'opera incomincia. Questa esposizione ne' primi tempi faceasi per mezzo d'un prologo, ossia d'un personaggio separato, che veniva a dar ragguaglio dell' argomento dell' opera : or questo si manifesta da se medesimo per la conversazione de' primi attori che si presentano sulla scena.

Nel secondo, terzo e quarto atto il nodo deve gradatamente stringersi e avvilupparsi. Non deve però il poeta a ciò introdurre più personaggi di quei che son necessarj, e dee mettere quei che introduce nelle situazioni più interessanti. Non hanno ad esservi incidenti inutili, non scene di oziosa conversazione, o di mera declamazione. L'azione dee andar sempre crescendo, e, a misura che cresce, dee sempre più rinforzarsi la sospensione e l'interesse degli spettatori. La pietà, il terrore, l'amore a' buoni, l'odio ai malvagi deve regnare in tutta la tragedia. Ove l'interesse e la passione languisce, non v' ha più merito tragico.

Il quinto atto è il luogo della catastrofe o dello scioglimento, ove l'arte e l'ingegno dell'autore dee principalmente di se dar prova.

La prima regola riguardo a questo si è che lo scioglimento si faccia per mezzi probabili e naturali. Quindi tutti gli sviluppi che nascono da travestimenti, o da incontri notturni, o da abbagli di una per

altra persona, e da simili teatrali ripieghi, son viziosi.

In secondo luogo la catastrofe deve essere semplice, dipender da pochi accidenti, e inchiuder poche persone; perciocchè la passione non è mai sì viva quando è divisa fra molti oggetti, e vie più soffocata rimane quando gli accidenti son tanto complessi e intralciati, che l'intelletto debba faticar per intenderli.

In terzo luogo nella catastrofe non dee regnare che il sentimento e la passione; a misura che s'avvicina, ogni cosa dee prendere calore e moto; non lunghi discorsi, non freddi ragionamenti, non ostentazione di spirito in mezzo agli avvenimenti solenni e terribili, che chiudono qualche gran rivoluzione dell'umana fortuna. Qui il poeta più che altrove debb'esser semplice, serio, patetico, e non parlar che il linguaggio della natura.

Gli antichi assai amavano lo scioglimento fondato su quella ch'essi chiamavano *anagnorisi*, che val riconoscimento, ed è quando si scopre essere una persona diversa affatto da quella che si credeva. Qualora tali scoperte sieno condotte con artificio, e fatte nascere naturalmente e inaspettatamente in critiche situazioni, producono effetto grandissimo. Tale è la famosa anagnorisi di Sofocle, che forma tutto il soggetto del suo Edipo tiranno, e che indubitatamente è la più ricolma di agitazione, sospensione, e terrore, che sia mai stata esposta sopra le scene; e tali

quelle della Merope del *Maffei*. di *Voltaire* e di *Alfieri*.

Non è essenziale alla catastrofe della tragedia che termini luttuosamente. Può esservi nel corso dell'opera abbastanza di agitazione, di affanno, e di tenera commozione eccitata dai patimenti e dai pericoli delle persone virtuose, ancorchè queste sul fine sieno rendute felici colla punizione de' loro nemici, come si scorge nell'Atalia di *Racine*, nella Merope de' tre summentovati autori, e in parecchie altre. Generalmente però lo spirito della tragedia prende piuttosto a lasciar nell'animo l'impressione d'un virtuoso rammarico.

Presentasi quì naturalmente la quistione: onde avvenga che quei sentimenti di rammarico e di tristezza, che eccita la tragedia, piacciano all'animo? Uno de' principali motivi si è, che la pietà, siccome inchiude la benevolenza e l'amicizia, così partecipa della piacevol natura di queste affezioni nell'atto stesso che ci addolora per la simpatia colle persone addolorate. A ciò s'aggiugne la compiacenza che abbiamo di provare in noi medesimi que' sentimenti che si convengono a un cuor ben fatto, e d'interessarci per gli afflitti colla dovuta pena e premura. Molte circostanze concorron pure a scemare il nostro dolore, come l'accorgerci che la cagione di esso è non reale ma finta, e il piacere che nasce dalla bellezza della poesia e della rappresentazione.

E' poi inoltre da osservare che le lagrime che si spargono alla rappresentazione della tragedia, sono più comunemente per se medesime lagrime di piacere che di dolore. Quando la persona, per cui prendiamo interesse, è in angustia o in pericolo, il cuor nostro è pur angustiato e compresso, ma non si piange. Allorchè veggiamo questa persona uscir dal pericolo, o al timore sottentra la speranza di vederla protetta o difesa, il cuor s'allarga, e il nuovo piacere produce allora il pianto di tenerezza. Per questo le tragedie atroci, ove al dolore non vedesi alleviamento, qual è il Fayel di *Arnaud*, e la più parte di quei che si aggirano sopra i soggetti di Medea, di Atreo e Tieste, e simili in luogo di piacere ributtano.

Per l'unità d'azione oltre la saggia condotta degli atti è necessaria ancora l'accorta connessione delle scene. La comparsa di un nuovo personaggio sul palco è quella che chiamasi nuova scena. Or primieramente in tutto il corso d'un atto il palco non dee mai restar voto, vale a dire non debbon mai le persone che formavano una scena, partir tutte insieme, e sottentrarne delle altre ad intavolare una scena nuova indipendente dalla passata. In secondo luogo niuna persona dee mai comparir sulla scena, o partirne senza una qualche apparente cagione. Perciocchè non vi ha cosa più goffa e più contraria all'arte, di quello che un attore si presenti senza altro mo-

tivo, se non che importava al poeta che ei comparisse precisamente in quel punto, o parta senza altra ragione di ritirarsi, fuorchè il poeta non aveva più altre parole da porgli in bocca.

Per rendere l'unità d'azione vie più compiuta i critici esigono due altre unità, quella di *tempo* e quella di *luogo*. L' *unità di luogo* richiede che la scena mai non si cangi, e che l'azione del dramma si continui sino alla fine nel luogo medesimo ove si suppone aver cominciato. Per l'*unità di tempo* è necessario che le cose comprese in ciascun atto non portino maggior tempo di quello, che si richiede alla loro rappresentazione. Ma siccome fra un atto e l'altro v' ha un intermezzo, che si può supporre più o men lungo; così permettesi che il tempo totale dell' azione abbracci lo spazio di ventiquattr' ore.

Di queste due unità la più difficile a conservarsi è quella di luogo. Gli antichi a questo effetto soleano porre la scena in un luogo pubblico, a cui tutte le persone interessate nell' azione potessero avere egual accesso. Ma frequenti improbabilità ne nascevano coll' introdurre gli attori ad esporre e trattare in pubblico molti ancora di quegli affari che esigono il più geloso segreto.

Perciò tra i moderni taluno è d' avviso che l'unità di luogo debba esser bensì inalterabile in ciascun atto; ma che siccome quando l'azione del dramma dagl' intermezzi è interrotta, lo spettatore può senza

molto sforzo supporre d'essere in quell'intervallo trasportato dall'una all'altra parte della medesima casa, o della stessa città; così non siano da condannarsi questi piccoli cambiamenti, qualora dien luogo a maggiori bellezze d'esecuzione, e all'introduzione di più patetiche situazioni, che ottonere non si potrebbero per altra via.

I principali personaggi della tragedia vuolsi che sieno di condizione elevata, perchè le loro sciagure fan maggior colpo sull' immaginazione, e più fortemente commovono che quando simili accidenti avvengono a private persone.

Circa ai caratteri convenienti alla tragedia, Aristotile vuol che un carattere perfettamente buono o perfettamente cattivo non sia il più acconcio ad introdursi. Conciossiachè le sciagure coll' uno, essendo affatto contro ragione, urtano e straziano, e i patimenti dell'altro non fanno punto di compassione. I caratteri misti, quali in fatti si trovan fra gl' uomini, aprono un miglior campo per ispiegare più utilmente le vicissitudini della vita, e maggiormente interessano, perchè ci pongon sott' occhio quelle morali qualità e quelle passioni che tutti conosciamo.

Più istruttivo è puranche il vedere taluno avvolto nelle sciagure per qualche suo errore o sua colpa, che per sola altrui malizia o per cieca fatalità. Perciò non troppo sono in questa parte da imitare i tragici greci, i cui soggetti troppo spesso era-

no fondati sopra sciagure inevitabili e non meritate, procedenti dal puro destino o dall' arbitrio degli Dei, e dall' autorità degli oracoli, come l' Edipo di Sofocle, la sua Ifigenia in Aulide, l' Ecuba di Euripide, e varie altre tragedie di simil genere. E assai migliore partito è quello a cui si attengono i moderni coll' indicare agli uomini le conseguenze de' loro vizj, o de' loro errori, col mostrare i terribili effetti che l' ambizione, la gelosia, l' amore, la collera, ed altrettanti forti passioni, allorchè sono mal guidate o lasciate senza freno, producono sopra l' umana vita.

Fra tutte le passioni che forniscon materia alla tragedia, quella che ha più occupato il moderno teatro è l' amore; laddove questo all' antico teatro era quasi interamente sconosciuto. Ma benchè non vi abbia ragione d' escludere totalmente l' amore dalla tragedia, non può negarsi che il mescolarlo di continuo con tutte le grandi e solenni rivoluzioni dell' umana fortuna dà alla tragedia una soverchia aria di galanteria e di giovanile trattenimento, che ne degrada la maestà; massimamente quando gl' intrighi amorosi invece di formare il principale soggetto, non son che episodj subalterni, come gli amori d' Ippolito e d' Aricia nella Fedra di *Racine*, ed i già accennati nel Catone di *Addison*. Certamente l' Atalia, la Merope, l' Orazio, il Cesare, il Mario Coriolano, il Manasse, il Sedecia, il Dione, e molte tragedie dell'

Alfieri, dove l'amor non ha parte, sono assai più dignitose, e non men forti o tenere commozioni producono sull'animo.

Dopo che il poeta abbia ordinato il soggetto, e dati a' personaggi i convenienti caratteri, l'altra cosa a cui deve attendere è la proprietà de' sentimenti, affinchè sieno perfettamente adattati ai caratteri delle persone a cui si attribuiscono, ed alle situazioni in cui queste son collocate. Nelle parti patetiche principalmente ciò è di maggiore importanza, ed insieme più difficile a ben eseguirsi. Il dipingere la passione con tal giustezza e verità da trasfonderla interamente nel cuore dagli uditori, è prerogativa concessa a pochi. A ciò richiedesi una forte e ardente sensibilità d'animo; richiedesi che l'autore sappia entrare profondamente ne' caratteri che descrive, investirsi egli medesimo della persona che rappresenta, ed assumerne tutti i sentimenti.

Se osserviamo il linguaggio che si usa dalle persone agitate da una passione reale, troviamo che è sempre piano e semplice, abbondante bensì di quelle figure che esprimono uno stato d'animo violento e sconvolto, come sono le interrogazioni, l'esclamazioni, le apostrofi, ma non mai di quelle di puro abbellimento e di pompa. In una passione reale mai non troviamo arguzie, concetti, sottigliezze, affinamenti. I pensieri ch'ella suggerisce son sempre piani ed ovvj, nati direttamente dal suo proprio obbietto, non si trattien pure in

lunghi ragionamenti o declamazioni. Al contrario si esprime più comunemente con parlar breve, tronco, interrotto, corrispondente ai moti violenti e desultorj dell' animo.

Esaminando con questi principj alcuni tragici, li troviamo spesso mancanti. Benchè in molte parti della tragica composizione essi abbian gran merito, nell' alto e forte patetico scadono comunemente. I loro discorsi più appassionati si stemprano troppo spesso in lunghe declamazioni; e troppa sottigliezza dimostrano, troppo ragionamento, e troppa pompa di studiati ornamenti.

Le riflessioni morali, quando sono acconciamente introdotte, recano dignità alla composizione; e in varie occasioni pur cadono naturalissime. Allorchè le persone sono aggravate da una straordinaria afflizjone, allorchè osservano in altri o provano in se le vicende dell' umana natura, allorchè sono in pericolose e critiche circostanze, le serie e morali riflessioni presentansi da se medesime. Perdono però il loro effetto, quando ricorrono troppo spesso, o sono ammassate fuor di proposito, come veggiamo in quelle tragedie che vanno sotto il nome di *Seneca*, le quali son poco più che una filza di declamazioni e di sentenze morali espresse con uno studiato artificio, adattato al gusto dominante di quella età.

La dettatura e la versificazione della tra-

gedia vuol essere franca, libera e variata. Il verso sciolto a tutto ciò corrisponde felicemente. Egli ha bastante maestà per innalzare lo stile; può scendere al semplice e famigliare; è suscettibile di grande varietà di cadenze, ed è affatto libero dal legame e dalla monotonia della rima.

La monotonia suprattutto è quella appunto che dal poeta tragico dee fuggirsi. Ove egli serbi mai sempre la stessa gravità di stile, ove tenga uniformemente la stessa misura ed armonia di verso, non può a meno di non riuscir sommamente nojoso.

Non si vuol già per questo ch' ei s' abbandoni ad un verseggiar trascurato e triviale, oppur ruvido ed aspro. Il suo stil dee sempre aver forza e dignità: ma non l'uniforme dignità dell' epopea: deve assumere quella facilità e varietà, che è confacente alla libertà del dialogo ed all'ondeggiamento delle passioni.

Dopo aver trattato delle diverse parti della tragedia; chiuderem questo articolo con una breve disamina de' principali poeti tragici.

Presso i Greci, dove la tragedia ha avuto origine, l' intreccio era sempre semplicissimo; ammetteva pochi accidenti; era condotto per lo più con un esatto riguardo alle unità di azione, di luogo, e di tempo. Vi s' impiegava la macchina, o l' intervenzione degli Dei; e quel ch' era difettosissimo, lo scioglimento finale qualche volta da essa pur dipendeva. L' amore, ec-

cetto uno o due esempj, nella greca tragedia non fu mai ammesso. I loro soggetti erano spesso fondati sopra al destino, e alle sciagure inevitabili e irreparabili. I tragici greci erano pieni di sentimenti religiosi e morali; ma faceano minor uso che i moderni del contrasto delle passioni, e delle calamità che queste ci tirano addosso. Era abbellita la loro rappresentazione dalla continua presenza e dalla poesia e musica del coro, il qual cantando, negl'intervalli che gli attori si ritiravano, cose relative al corso dell' azione, manteneva in essa un perfetto e continuato legame. Ma questa continua presenza era pur cagione di molti inconvenienti, obbligando a tener sempre la scena in luoghi pubblici, ove il coro potesse supporsi aver libero accesso, e a rendere testimonio perpetuo anche di quelle cose che più richieggono di esser trattate segretamente.

Eschilo, che il padre può dirsi della tragedia greca, ha i pregi e i difetti d'un primo scrittore originale. Egli è ardito, robusto, animato, ma assai difficile ad intendersi; abbonda d'idee e di descrizioni marziali, perchè era guerriero di professione; ha molto fuoco e molta elevazione, ma assai men tenerezza che forza.

Sofocle è il più magistrale de' tragici greci, il più corretto nella condotta, il più giusto e sublime ne' sentimenti. Nel descrivere egli ha un talento singolarissimo. Il racconto della morte di Edipo nel suo

Edipo Coloneo, e della morte di Emone e Antigona nell' Antigona, sono perfetti modelli di tragiche descrizioni.

Euripide è stimato più tenero di Sofocle, e più ripieno di sentimenti morali; ma nella condotta de' suoi drammi è più scorretto e negligente; le sue esposizioni dell' argomento son fatte in una maniera meno artificiosa: e i canti de' suoi cori, quantunque assai poetici, comunemente han minor connessione coll' azion principale che quelli di Sofocle.

Delle tragedie latine non altre ci son rimaste che quelle di *Seneca*, le quali, sebbene tratte per la più parte dalle tragedie greche, troppo però si allontanano da quella nobile semplicità che nelle tragedie greche s' ammira. Son esse un tessuto quasi continuo di concerti e di sentenze, che mostrano assai più lo sforzo dell' ingegno che la natura.

Dopo il risorgimento delle lettere, l' Italia, come nel resto, così anche nella drammatica poesia ha dato all' Europa il primo esempio. Le tragedie del cinquecento e del secento hanno il merito della regolarità nella condotta, e della purità e semplicità nello stile; ma per la troppo stretta imitazione de' Greci scarseggiano di moto e di passione. Nel passato secolo però abbiamo avuto delle tragedie assai pregevoli anche in questa parte. qual' è la Merope del *Maffei*, l' Ulisse il giovane del *Lazzarini*, il Cesare dell' Ab. *Conti*, il Mario Coriolano e la

Didone di *Giampietro Zanotti*, il Giovanni di Giscala e il Demetrio di *Alfonso di Varano*, il Manasse di Sedecia e il Dione del P. *Granelli*, e varie altre. Il maggiore poi de' tragici italiani può dirsi a ragione l' Alfieri, il quale, se spiace talvolta per la durezza del verso, nel rimanente però, o si riguardi la regolarità della condotta, o la forza de' sentimenti, o l' espressione de' caratteri, o l' energia delle passioni, o la nobiltà del dialogo, o la gravità dello stile, non cede a verun altro de' tragici così antichi come moderni.

Nelle opere di alcuni tragici francesi, particolarmente di Corneille, Racine e Voltaire, la tragedia si è mostrata con molto splendore. L' hanno essi pur migliorata sopra gli antichi coll' introdurre un maggior numero d' accidenti, una più grande varietà di passioni, un più compiuto sviluppamento di caratteri, e con rendere per tal modo i soggetti più interessanti. Sono esatti nella regolarità della condotta, e nell' osservanza di tutte le unità, attenti al decoro de' sentimenti e della morale; e il loro stile generalmente è poetico ed elegante.

Quello che in loro può censurarsi, è talvolta la mancanza di calore di forza, e del naturale linguaggio delle passioni. V' ha spesso ne' loro drammi più conversazione che azione. Sono sovente declamatori, quando dovrebbero esser patetici, raffinati quando dovrebbero esser semplici. *Voltaire*

francamente confessa questi difetti del teatro francese. Concede che le loro migliori tragedie non fanno sul cuore una impressione abbastanza profonda; che la galanteria e il lungo e troppo sottilmente filato dialogo, di cui abbondano frequentemente, le rende languide; che gli autori pare che temano d' esser troppo tragici. Da questo giudizio però è da escludersi *Crebillon*, che anzi propende al truce, e *Arnaud*, che ha portato dappoi l' atrocità agli ultimi estremi.

Le tragedie di Corneille più accreditate sono il Cid, l' Orazio, il Polieuto, e il Cinna; quelle di Racine l' Atalia, l' Ifigenia, la Fedra, l' Andromaca, e il Mitridate; quelle di Voltaire la Zaira, l' Alzira, la Merope, e l' Orfano della Cina.

Il primo tragico che sul teatro inglese presentasi è Shakespeare. L' estensione e la forza del suo natural ingegno è grandissima; ma al tempo stesso è un ingegno rozzo e selvatico, mancante di vero gusto, e non ajutato dalle cognizioni e dall' arte. Nelle sue opere s' incontrano scene e tratti ammirabili senza numero; ma appena v' ha una tragedia che si possa dir tutta buona, o si possa leggere con piacere non interrotto dal principio sino alla fine. Oltre la somma irregolarità nella condotta, e la grottesca mescolanza del serio e del comico in un medesimo dramma, noi siam qua e là arrestati da pensieri non naturali, da espressioni dure, da una certa oscura gon-

fiezza, da giuochi di parole, a cui ama di correr dietro; e questi interrompimenti al nostro piacere occorrono pure frequentemente nelle occasioni in cui meno vorremmo incontrarli. Shakespeare nondimeno compensa questi difetti con due delle maggiori eccellenze che un poeta tragico aver possa, cioè colle vive e variate sue pitture de' caratteri, e colla espressione forte e naturale delle passioni. I suoi capi d'opera sono Otello e Macbeth.

Dopo l'età di Shakespeare gl'Inglesi hanno avuto, dice *Blair*, alcune tragedie pregevoli, ma non molti scrittori drammatici, le cui opere possano meritare una lode costante. Nelle tragedie di *Dryden* e di *Lee* v'ha molto fuoco, ma mescolato con molto trasporto e molta ampollosità. Il Catone di *Addison* è regolare, e ben verseggiato, ma guasto dagl'intrighi amorosi introdotti mal a proposito. *Otway* è troppo tragico, e al tempo stesso immorale. *Rowe* al contrario è pieno di sublimi e nobili sentimenti, ma troppo freddo, eccetto che nella Giovanna Shore, e nella Bella Penitente, ove ha delle scene assai tenere e patetiche. La Vendetta di *Young* mostra genio e fuoco, ma troppo s' aggira sopra passioni ributtanti ed atroci. Nella Sposa afflitta di *Congreve* incontransi alcune belle situazioni, e i due primi atti sono ammirabili; ma la catastrofe è caricata d' accidenti non naturali. Le tragedie di *Thomsom* son troppo piene di affettata moralità; il

Tancredi però e la Sigismonda, tanto per l'intreccio, quanto pei caratteri e i sentimenti, meritan d'essere annoverate fra le migliori tragedie inglesi.

ARTICOLO II.

Della commedia.

E' comune opinione che la commedia fra i Greci sia stata posteriore alla tragedia, quantunque sembri che al pari di questa abbia avuto origine dai trastulli che erano particolari alle feste di Bacco.

Distinguesi l' una dall' altra pel suo spirito e il suo generale carattere; perocchè mentre la pietà, il terrore, e le altre forti passioni sono lo scopo e l' oggetto della tragedia, quello della commedia è il ridicolo. In luogo delle grandi sciagure, o dei grandi delitti degli uomini, ella prende soltanto di mira le loro follie, e i loro vizj più leggieri, cioè quelle parti del lor carattere che mostrano della sconvenevolezza, e gli espongono ad essere censurati e derisi.

La commedia, presa come una satirica esposizione delle sconvenevolezze e delle follie degli uomini, può essere per se medesima vantaggiosa. Perciocchè il ripulire i costumi e le maniere, il promovere l' attenzione al convenevol decoro della sociale condotta, e soprattutto il render ridicolo il vizio, egli è fare un real servigio alla

società: tanto più che parecchi vizj più facilmente distruggonsi impiegando contro di essi il ridicolo, che gli assalti serj e le invettive.

Al tempo stesso però dee confessarsi, che il ridicolo è un istromento, il quale, ove sia trattato da mano impropria, va a rischio d'esser nocevole anzi che utile. E già troppo spesso abbiamo veduto come i licenziosi scrittori abbian cercato di spargerlo sopra caratteri ed oggetti che noi meritavano; sebbene in tal caso il difetto è da ascriversi non alla natura della commedia, ma al mal talento di chi la compone.

Le regole riguardanti l'azione drammatica, esposte nel precedente articolo rispetto alla tragedia, appartengono alla commedia egualmente. Ad amendue per egual modo è necessario che vi sia un'unità di azione e di soggetto; che le unità di tempo e di luogo, per quanto è possibile, sieno conservate, vale a dire che il tempo dell'azione sia dentro limiti ragionevoli, ed il luogo dell'azione mai non si cangi, almeno durante il corso di ciascun atto (che nella commedia soglion essere o tre, o cinque); che le varie scene, o successive conversazioni acconciamente sieno legate insieme; che il palco mai non rimanga del tutto voto sino alla fine dell'atto; e che appaja una ragione, per cui gli attori vengano e partano in quel tempo preciso in cui ciò eseguiscono. Lo scopo di

tutte queste regole è di rendere, per quanto si può, l'imitazione simile al vero, il che è sempre necessario, perchè ella porga diletto.

I soggetti della tragedia non son limitati ad alcun paese, o ad alcuna età. Il poeta tragico può collocar la sua scena ovunque gli piace, può formare il suo argomento sopra la storia o della sua patria, o d'un paese straniero, e può prenderlo da qualunque epoca gli aggrada, comunque sia remota; anzi l'antichità, come all'epopea, così alla tragedia dà una maestà più imponente. Il contrario avviene della commedia, per una ragione ovvia e facilissima. Ne' grandi vizj, nelle grandi virtù, e nelle forti passioni gli uomini di tutti i paesi e di tutti i tempi si assomigliano, e perciò sono al teatro tragico tutti egualmente opportuni. Ma quelle convenienze di condotta, quelle picciole differenze di carattere, che somministrano i soggetti alla commedia, cangiano colle differenze de' luoghi e de' tempi, e non possono mai essere così ben intese do' forestieri come da' nazionali. Noi piangiamo per gli eroi della Grecia e di Roma egualmente come per quelli del nostro paese, ma siam toccati dal ridicolo solamente di que' costumi e di que' caratteri che conosciamo e veggiamo più da vicino: per la qual cosa il luogo e il soggetto della commedia dovrebbe sempre esser posto nel nostro paese e a' nostri tempi.

Il poeta comico, che aspira a correggere le sconvenevolezze e le pazzie degli uomini, dee studiarsi di coglierle a misura che nascono. Non è suo ufficio il trattenerci con una favola delle età passate, o con un intrigo spagnuolo o tedesco; ma il darci delle pitture prese fra noi medesimi, il satirizzare i vizj or dominanti, l'esibire all'età nostra una copia fedele di lei medesima co' suoi capricci, le sue follie, le sue stravaganze.

La commedia si può dividere in due generi, *commedia di carattere* e *commedia d'intreccio*. In questa l'intreccio del dramma è preso per principale oggetto; in quella il primario scopo è lo sviluppamento di qualche particolare carattere, e l'azione a questo fine è diretta e subordinata.

Chi brama però che la commedia acquisti pregio maggiore, dee saper mescolare insieme e l'uno e l'altro genere acconciamente. Senza una qualche storia interessante e ben condotta una mera conversazione agevolmente diviene insipida. Per la qual cosa sempre debb' esservi tanto intreccio da offrirci qualche cosa a desiderare, e qualche cosa a temere. Nel tempo stesso gli accidenti debbon succedersi l'uno l'altro in maniera che forniscano un campo opportuno all' esposizion de' caratteri.

In questi uno de' vizj più comuni de' comici scrittori, è il caricarli oltre al naturale. Quando in *Plauto*, a cagion d'esempio, Euclione frugando colui ch' egli

sospetta avergli rubato il suo tesoro, dopo avergli fatto mostrare la mano destra e poi la manca, grida: » Mostra anche la terza « *Ostende etiam tertiam*, non v'ha niuno che non ne senta la stravaganza; poichè per quanto Euclione si supponga stordito dalla sua angoscia, è impossibile il concepire che un uomo arrivi a sospettare che altri abbia tre mani. Certi gradi d'esagerazione al comico son permessi, ma sempre però entro i limiti posti dalla natura e dal buon senso.

I caratteri nella commedia debbon pur essere chiaramente distinti l'uno dall' altro; ma l'introdurli sempre a pajo l'uno all' altro del tutto opposti dà al componimento un' aria troppo affettata. Uno scrittor magistrale dee quindi esibire i suoi caratteri piuttosto distinti per quelle sfumature e mezze tinte che ordinariamente nelle società si ravvisano, che marcati con quei forti chiaroscuri, che di rado si veggono in attuale contrasto nelle comuni circostanze del vivere.

Lo stile della commedia debb' esser puro, elegante, vivace, assai di rado sollevato oltre al tono ordinario della pulita conversazione, e non mai avvilito con espressioni volgari, basse, grossolane; e peggio poi con motti scurrili, con osceni equivoci, con allusioni indecenti. Una delle cose più difficili nello scriver commedie, ed una parte di quelle da cui molto dipende la lor riuscita, egli è appunto il man-

toner di continuo un corso di dialogo famigliare, dolce, facile, non affettato, senza ricercatezze, senza acutezze troppo studiate e intempestive, senza affettazioni e caricature, e spruzzato poi a luogo a luogo di sali opportuni senza scurrilità.

La commedia presso i Greci ebbe tre stati diversi, l'antico, il medio, ed il nuovo. L'antica commedia consisteva in una diretta e aperta satira contro persone conosciute, che erano poste sopra la scena col loro nome. Di questa natura son le commedie d'*Aristofane*, undici delle quali ancor sussistono. Dopo la morte di lui, la libertà d'avventarsi contro alle persone nominatamente, essendosi trovata pericolosa alla pubblica tranquillità, fu proibita dalla legge. Allora sorse quella che chiamasi commedia di mezzo, la qual non era in sostanza che una elusione della legge; poichè si adoperavano bensì nomi finti, ma si prendeano tuttavia di mira le persone viventi, e descrivevansi in maniera da essere agevolmente conosciute. Succedette la commedia nuova, quando essendo il teatro stato costretto a desistere interamente dalla satira personale, divenne quello che è presentemente, cioè la pittura de' costumi e de' caratteri, ma non delle persone particolari. Menandro fu tra i Greci il più distinto poeta di questo genere; e così per le imitazioni, che ne ha fatto Terenzio, come pel ragguaglio datoci da Plutarco, abbiamo molta ragione di dolerci che i suoi scritti sieno periti.

Le sole commedie che ci rimangono de' Latini son quelle di Plauto e di Terenzio.

Plauto distinguesi per un linguaggio assai espressivo, e per un grado considerevole di quella che chiamasi *forza comica*, vale a dire di quei tratti originali e inaspettati che costringono al riso le persone ancor più serie e più severe. Ma avendo egli scritto ne' primi tempi, mostra parecchi segni della rozzezza de' Romani nell' arte drammatica a quella età, come è stato pur avvertito da *Orazio*. Vi si scorge talvolta un faceto troppo volgare e scurrile, spesso molta durezza e negligenza nel verso, troppi giuochi di parole, e a quando a quando troppo ricercati concetti. Ciò non ostante egli ha più varietà e più forza di Terenzio; e i suoi caratteri son sempre marcati risentitamente, sebben talor duramente.

Quanto a Terenzio non può darsi scrittore più dilicato, più terso, più elegante. Il suo stile è un modello della più pura e schietta latinità. Il suo dialogo è sempre decente e castigato; ed ei possiede sopra alla maggior parte degli scrittori l' arte di raccontare con quella viva e ingenua semplicità ehe non manca mai di piacere. Le situazioni ch' egli introduce sovente son tenere e affettuose, e molti de' suoi sentimenti toccano il cuore. Se manca in qualche cosa, egli è nella sorpresa della novità, e in quei colpi di scena inaspettati, che più s' ammirano in Plauto.

Come della tragedia, così anche della commedia l'Italia è quella che al risorgere delle lettere ha dato il primo esempio. La prima opera drammatica che si sia posta in sulle scene, è la Calandra del *Biviena*. Varie commedie furono scritte in appresso dal *Firenzuola*, dal *Machiavelli*, dal *Gelli*, dall' *Ariosto*, dal *Caro*, e da altri, tutte assai lodevoli per lo stile e per la regolarità della condotta; ma tutte di solo intreccio, e aggirantisi per la più parte sopra intrighi amorosi, non senza la taccia di soverchia licenza in più luoghi.

Le prime commedie di carattere apparvero in quelle del *Fagiuoli*, del *Nelli*, e del *Goldoni*. I due primi sono pregevoli per la lingua, e non mancano d'intreccio, di naturalezza e di forza comica, sebbene non sempre esenti da scurrilità. Il *Goldoni* abbonda di forza comica sopra tutt' altri; e nella pittura dei caratteri, e nella naturalezza del dialogo ha pochi eguali. Uno de' suoi difetti si è che l'unità di luogo non sempre è conservata nemmen nel medesimo atto; l'altro, che lo stile generalmente è trascurato; e nelle commedie, ove entran le maschere, o dove i soggetti son presi dall'infima classe del popolo, il faceto sovente degenera nello scurrile.

L'Ab. *Chiari*, che pur ha scritto molte commedie, nello stile è più colto, ma generalmente è freddo, non di rado insipidamente concettoso; e i suoi versi mar-

telliani, a cui per improvvida gara, si è talvolta appigliato anche il Goldoni, han convertita la commedia in una stucchevole cantilena.

Comico poeta, di molto merito sarebbe invece riuscito *Carlo Gozzi*, se per bizzarro capriccio non si fosse perduto nelle stravaganze, e mostruosità delle trasformazioni, e degl' incantesimi.

Tra i più recenti scrittori di commedie regolari si è distinto all' opposto l' *Albergati* e per discreta coltura di stile, e per naturalezza di dialogo, e sovente per ingegnoso intreccio, e per forza comica.

Fertilissimo in drammatiche produzioni nel genere comico, è stato il teatro spagnuolo, ove *Lopez de Vega*, *Guillin*, e *Calderon* hanno acquistato molta celebrità. *Lopez de Vega*, che è il più rinomato, dicesi avere scritto più di mille drammi, tutti però stranamente irregolari. Egli ha gettato da parte ogni riguardo alle tre unità, anzi pure ogni stabilita forma di componimento drammatico. Una commedia talvolta inchiude più anni, anzi tutta la vita d' un uomo. La scena sovente nel primo atto è in Ispagna, nel secondo in Italia, nel terzo in Africa. Le opere sue, anzichè commedie, sono una specie di tragicommedie, ossia una mescolanza di parlate eroiche, di serj accidenti, di guerre, e di battaglie con molto ridicolo e molta buffoneria. Gli Angeli e gli Dei, le virtù ed i vizj, la cristiana religione e la pagana,

mitologia sono frequentemente insieme accozzate. Al tempo stesso però sonvi frequenti tratti di genio e gran forza d'immaginazione; molti caratteri ben delineati, molte situazioni felici, molte sorprese inaspettate e interessanti; e dalla ricca fonte della sua invenzione gli scrittori drammatici degli altri paesi hanno tratto frequentemente parecchi materiali.

Il generale carattere del teatro comico francese è l'esser corretto, castigato e decente. Esso ha prodotto molti scrittori di riputazione, come *Regnard*, *Dufresny*, *Dancout*, *Destouches*, e *Marivaux*: ma quello di cui la Francia si gloria maggiormente, e cui pone con giusto titolo alla testa di tutti i suoi poeti comici, è il celebre Moliere. Certamente prendendolo in complesso non ha chi meriti d'essergli preferito. Egli è sempre il censore e derisore solamente del vizio e delle follie; ha saputo scegliere una grande varietà di caratteri degni di riso, particolari a' suoi tempi, e generalmente ha posto il ridicolo dove si conveniva; ha moltissima forza comica, è pieno di festività e di lepidezze, e queste son quasi sempre innocenti. Le sue commedie in versi, come il Misantropo ed il Tartuffo, sono una specie di commedia dignitosa, dove il vizio è punto collo stile di una elegante e pulita satira; se non che nel Tartuffo le cose procedono assai più innanzi di quello che a ben castigata commedia si converrebbe. Nelle commedie i-

prosa, quantunque vi abbia molto ridicolo, pur non s'incontra per ordinario cosa che offenda un modesto orecchio. Ha però alcuni difetti che Voltaire, sebben suo encomiatore, candidamente confessa. Non è egli molto felice nello scioglimento de' suoi nodi: attento più alla viva dipintura de' caratteri che alla condotta dell'intreccio ei viene spesso allo sviluppo con troppo poca preparazione, e in una maniera improbabile. Nelle sue commedie in versi qualche volta non interessa abbastanza, ed è troppo pieno di lunghe parlate; nelle commedie in prosa, che han più ridicolo, vien censurato d'aver messa un po' troppa farsa. Pochi scrittori però han posseduto il vero spirito, e colto il vero segno della commedia, come Moliere.

Dal teatro inglese, dice *Blair*, naturalmente aspettar ci dobbiamo una maggior varietà di caratteri originali, e più forti tratti di spirito e di capriccio, che da alcun altro teatro moderno. La natura del governo inglese, e l' illimitata libertà, che vi ha ciaschuno di vivere a piacer suo, dan largo campo a spiegare qualunque singolarità di carattere, e condiscendere al proprio umore in tutte le forme. Perciò la commedia ha campo più vasto, e può scorrere con più libera vena in Inghilterra, che altrove. Ma è grande sciagura, soggiugne egli, che insieme colla libertà e franchezza dello spirito comico, nella gran Bretagna siasi introdotto uno spirito tale

di licenziosità e d'indecenza, che ha reso disaggradevole la commedia inglese oltre a quella d'ogni altra colta nazione. Avverte però che negli ultimi anni una sensibile riforma nell'inglese commedia erasi incominciata, e che le più recenti di qualche riputazione erano molto purgate dalla soverchia licenza de' primi tempi.

Non è da por fine a quest' articolo senza fare un cenno della commedia seria, o affettuosa, che nel passato secolo si è introdotta, e che da' suoi oppositori fu per ischerno intitolata *commedia lacrimosa*. La natura di questo componimento non esclude per verun conto l'amenità e il ridicolo; ma versa principalmente nelle situazioni tenere, interessanti; cerca di toccare il cuore per mezzo de' principali accidenti; e fa che il nostro piacere non tanto nasca dal riso che eccita, quanto dalle lagrime di tenerezza che fa versare.

In francese parecchie sono le commedie di questo genere, come la Melanide e il Pregiudizio alla moda di *la Chaussé*, il Padre di famiglia e il Figliuolo naturale di *Diderot*, la Cenia di Mad. *Graffigny*, la Nanina e il Figliuol prodigo di *Voltaire* ec. In italiano varie se ne incontrano presso il *Goldoni*, l' *Albergati*, il *Villi*, e il *Federici*.

Allorchè questa forma di commedie dapprima apparve, fu censurata da molti come una composizione deforme, che nè commedia nè tragedia potea chiamarsi. Ma

ciò era un sofisticare frivolissimamente su i nomi; e per togliere la quistione, *dramma serio*, o *tragedia urbana* da altri un tale componimento fu nominato. Il fatto si è che le rappresentazioni degli accidenti, che occorrono nell' umana vita, non è necessario che sieno tutte del medesimo genere, nè tutte formate sopra un preciso modello. Alcune possono essere interamente piacevoli ed amene, altre inclinate più al serio e all' affettuoso, altre partecipare di amendue le cose; e tutte, ove sieno eseguite con proprietà e naturalezza, possono fornire al pubblico un piacevole ed utile trattenimento.

ARTICOLO III.

Dei drammi in musica, degli oratorj, e delle cantate.

D' invenzione totalmente italiana sono i drammi in musica, e sono quelli che a grandi spese or occupano principalmente i moderni teatri. Concorrendo in essi la grandiosità dello spettacolo e la dolcezza della musica, non è maraviglia se faccian su gli animi una più forte impressione di quella che una semplice recita d' una tragedia o d' una commedia possa produrre. Non v' ha composizione però più difficile a ben condursi.

Il dramma in musica quasi per antono-

masia comunemente si chiama *opera*, e questa dividesi in *seria* e *buffa*.

Nell' *opera seria* il soggetto deve esser grande; deè involgere molti accidenti, e per quanto è possibile nuovi, inaspettati, spettacolosi; esser vi debbono dell e situazioni interessanti e patetiche, onde dare campo alla musica di spiegar tutta la sua forza nell' espression degli affetti; ma queste situazioni vogliòn essere variate, onde far luogo ad affetti diversi, giacchè nella musica non vi ha cosa più intollerabile d' una lunga monotonia, o consista questa in un continuo piagnisteo, o in un frastuono continuo d' ira, di furia, di terrore.

Ciò che è da fuggire sopra ogni cosa, è il languore; e come languidissimi riescono i lunghi recitativi, a' quali dalla più parte pur non si bada; così questi debbono generalmente esser brevi, e più azione che dialogo vuolsi nell' opera introdurre.

A maggiore varietà oltre i recitativi semplici ed obbligati, ed oltre le cavatine, e le arie, e i rondò, e i duetti ora vogliònsi ancora e terzetti, e quartetti, e cori, e finali: cose tutte che quanto accrescono il piacere, ove sieno ben condotte, e bene eseguite, altrettanto al poeta accrescono la difficoltà d' introdurle convenientemente e a proposito: difficoltà che poi s' aumenta a dismisura, quando il poeta è costretto a servire, siccome avviene il più delle volte, alle gare e ai capricci de' musici, e all' interesse dell' impresario.

Quindi non è maraviglia se pochi drammi or si veggano di una ragionevol condotta; ed è maraviglia piuttosto che Zeno e Metastasio, malgrado tante difficoltà, abbian potuto in questo genere acquistar sì gran nome, benchè non esenti essi pure da alcuni difetti per la costituzione stessa dell' opera difficilmente evitabili.

L' *operà buffa* è soggetta alle stesse regole e difficoltà, ma in un genere opposto. Conciossiachè laddove nell' opera seria dee signoreggiare il grande, il patetico, il terribile, nella buffa il ridicolo è quello che cercasi principalmente. Ma questo nelle situazioni, negli accidenti, nelle azioni deve consister piuttosto che nelle parole: e l' introdurre azioni e accidenti, che faccian ridere, senza discendore a caricature o goffe, o vili, o indecenti, è cosa ancor più difficile: nè finora l' opera buffa ha avuto uno scrittore che alla celebrità di Zeno e di Metastasio nella seria possa paragonarsi.

Ai drammi in musica appartengono pur gli *oratorj*, e le *cantate*.

Gli *oratorj* son piccoli drammi divisi in due parti, il cui soggetto suol essere qualche fatto cavato dalla storia sacra. La lor tessitura è come quella dell' opera seria, se non che minore spettacolo essi richieggono, e per conseguenza minor intreccio e minor azione. Un dolce patetico soprattutto è quello che si desidera in tali componimenti.

Le *cantate* altre sono a più voci, ed altre a voce sola; e quali divise in due parti, quali ad una sola ristrette. Le più lunghe cantate divise in due parti sono soggette alle stesse regole degli oratorj. Le più brevi si contentano d' un' azione più breve e più semplice; ma qualche interesse ispirar debbono esse pure, altrimenti divengono affatto insulse. Tanto degli oratorj quanto delle cantate de' buoni esempj s' incontrano nel Metastasio.

L' unità d' azione e di tempo, l' espressione dei caratteri, e la regolarità della condotta sono indispensabili nelle opere in musica di qualunque genere egualmente che nella tragedia e nella commedia. Circa all' unità di luogo si usa maggior libertà per dar campo al cambiamento delle scene, che forma gran parte dello spettacolo. La ragione però vorrebbe che questo cambiamento fra un atto e l' altro soltanto avvenisse.

Grandissima cura soprattutto nelle opere in musica aver si debbe allo stile. Nelle serie il recitativo vuol esser grave, vibrato, conciso; nelle buffe ameno, facile, naturale, ma non triviale, o negletto. Le arie dei drammi serj, massimamente quelle delle prime parti vogliono sentimenti di tenerezza e di dolore, o di contentezza e di giubilo, o d' ira e di terrore, o d' altri affetti, ove l' espression musicale campeggiar possa liberamente; e a questi affetti e adattate esser debbono le parole, e con-

certate in maniera che col lor suono medesimo agevolmente si prestino alla melodia: quelle dei drammi buffi esigono sentimenti e parole che dieno campo all' amenità e al ridicolo, senza avvilire la poesia e la musica colle scurrilità, o le bassezze volgari. Lo stesso dicasi dei duetti, terzetti, cori, finali, e di tutte le altre parti spezialmente destinate al canto.

CAPO VIII.

Della poesia giocosa.

Sotto al nome di poesia giocosa comprendonsi tutti i componimenti ameni e scherzevoli, atti ad eccitare un onesto e giocondo riso.

Primi tra questi sono la *commedia* e il *dramma buffo*, di cui abbiamo testè parlato.

V' ha pur de' *poemi* giocosi, di cui il primo esempio fu dato da Omero nella Batracomiomachia, o Guerra de' ranocchi e de' topi, seguito poi dal *Lippi* nel Malmantile, dal *Tassoni* nella Secchia rapita, dal *Bracciolini* nello Scherno degli Dei, dal *Passeroni* nella Vita di Cicerone, da *Boileau* nel *Lutrin* o Leggio, da *Pope* nel Riccio rapito ec.

Alla poesia giocosa ascriver debbonsi anche i *ditirambi*, in cui si finge un uomo alterato dal vino, sfogare liberamente l' allegrezza che questo ispira, senza tener re-

gola di metro, nè fisso ordine di pensieri; nel che ad ogni altro vien preferito il Bacco in Toscana del *Redi*.

Seguono i *capitoli* ed i *sonetti* burleschi, nei quali il *Berni* si è tanto distinto, che han essi acquistato il nome di *bernieschi*, o *alla berniesca*.

Le satire e le epistole, spezialmente quelle d' *Orazio*, del *Chiabrera*, e del *Gozzi*, appartengono esse pure a questo genere.

Finalmente molte odi d' *Anacreonte*, le poesie famigliari e scherzevoli del *Frugoni*, varj epigrammi di *Catullo*, di *Marziale*, del *Poliziano*, varj epitaffi satirici, le poesie pedantesche di *Fidenzio*, le maccaroniche di *Merlino Coccai* e di *Stoppino*, la più parte delle poesie ne' dialetti volgari, ed altre simili produzioni, tutte a questo genere sono da riferirsi.

Egli è però un genere difficilissimo, a cui non deve arrischiarsi chi certo grado di festività e di lepore non possiede naturalmente. Volendo la poesia giocosa de' motti arguti e piccanti, che piacevolmente feriscano, è troppo facile cadere invece nel concettoso, nel lambiccato, nel freddo. Esigendo essa uno stil piano, naturale, spontaneo, troppo è facile il cadere invece nel triviale e nel basso. Accenneremo nondimeno alcuni fonti del ridicolo, perchè sappia valersene a proposito chi nella poesia scherzevole amasse d' esercitarsi; e chi a quella non sentesi dalla natura abbastanza portato, possa almeno con più ragione e

aggiustatezza giudicare delle altrui poesie di questa fatta.

Le cose sulle quali noi ridiamo, dice *Sulzer*, hanno sempre a nostro giudizio un non so che d'incoerente; e lo stato dell' animo che ci porta al riso consiste nell' incertezza de' giudizj nostri, per cui due cose contraddittorie ci sembran vere al medesimo tempo. Quando veggiamo un pazzo volerla fare da savio, un vecchio da giovane, un vile da coraggioso, o veggiam uno cercare ciò che ha fra le mani, siamo allora portati al riso, perchè veggiamo unite insieme quelle cose che star non possono insieme naturalmente.

Questa incoerenza ferisce tanto più, e più prontamente eccita il riso, quanto più giunge inaspettata. Ai giuochi di mano d'un ciarlatano, ai lazzi, o agli spropositi d' un pulcinella o d' un arlecchino ride moltissimo un fanciullo, che mai non gli abbia veduti o intesi; men ride chi gli abbia veduti o intesi più volte; e chi sappia l' arte con cui quelli e questi si eseguiscono, non ride punto, o anche gli sprezza e disdegna. Quindi è che cose assai più nuove e più ingegnose, e perciò più inaspettate e sorprendenti richieggonsi per muovere il riso dell' uom sagace, che quello dell' uomo semplice ed inesperto.

Ma il riso fondasi unicamente su immagini e sentimenti piacevoli, allorchè sottentra alcun sentimento disgustoso, il riso cessa immantinente. Se un uomo grave e

posato inavvedutamente incespica e cade, gli astanti in sulle prime non sanno frenar le risa; ma se avveggonsi ch'ei si sia fatto alcun male, sottentra la compassione, e il riso rimane estinto.

I mezzi adunque per eccitare il riso sono in primo luogo il dipingere quelle azioni degli uomini che hanno dello stravagante e contraddittorio, massimamente ove possa mostrarsi che della sua stravaganza non si avvede colui che opera, come un vecchio barbogio che voglia far lo zerbino e l'innamorato, un goffo che faccia spropositando il saccente, un miserabile che vanti sfoggi e ricchezze, un codardo che spacci prodezze immaginarie, un che tremando pretenda ispirare ad altri il coraggio, un pigro che accusi altrui di lentezza, e simili.

2. Nasce il riso eziandio da una mala intelligenza, massimamente ove duri per qualche tempo, qual nell'Avaro di *Moliere* è la scena fra Arpagone e Valerio, in cui Valerio parla della figlia di Arpagone, e questi crede sempre ch'ei favelli della cassetta involatagli.

3. Nasce similmente quando le azioni di taluno producono un effetto tutto contrario a quello ch'ei si propone, come quando cercando di scusarsi e difendersi s'inviluppa e s'accusa vie più; o cercando nascondersi, vie più si scopre; o per ansietà di acquistare soverchiamente, perde anche quel che possiede; o adoperandosi

di placar l'altrui collera, vie più l'irrita; o premuroso di giugnere in alcun luogo, smarrisce la streda, o trova un intoppo che il fa arrivare più tardi.

4. Gl'inganni, che veggonsi altrui tessuti, fan ridere anch'essi (quando però grave danno non ne derivi, sicchè movano invece la compassione o lo sdegno); e ciò avviene massimamente se l'ingannato sia uomo accorto; e si lasci tuttavia trar nella rete senza avvedersene; molto più se vi cada da se medesimo nell'atto che più s'adopera per ischivarla; e più ancora se sia colto egli stesso a quella rete che aveva altrui preparata.

5 Il dare grande importanza a piccole cose è pure un mezzo di movere il riso, come fa Omero nella Guerra de' ranocchi e de' topi, cui fa armare e combattere con apparato pressochè eguale a quel de' Trojani e de' Greci nell' Iliade, e al cui piato fa intervenire finanche gli stessi Dei.

6. Il cominciare da cose gravi, e con istile sollevato e magnifico per terminare a cose da nulla, o di poco momento, è anch' esso un fonte di ridicolo, come in quel sonetto del Berni, che comincia:

» Dal più profondo e tenebroso centro,
» Ove Dante ha locato i Bruti e i Cassj,

e segue:

» Fa, Florimonte mio, nascere i sassi
» La mula vostra per urtarvi dentro.

7. Tale è pure l' aggruppar cose nobili e vili, o leggiadre e deformi tutte in un sol fascio, con serietà e seguitamente, come fa il Tassoni, ove termina la descrizione della primavera dicendo:

» E s' udivan gli augelli al primo albore,
» E gli asini, cantar versi d' amore;

o dove comincia la descrizione della notte con dire:

» Gia la luce del sol dato avea loco
» All' ombra della terra umida e nera;
» E le lucciole uscian col cul di foco,
» Stelle di questa nostra ultima sfera.

8. Il cavare da un lungo ragionamento una conseguenza del tutto opposta a quella ch' altri s' aspetta, è cosa parimente attissima a svegliare il riso. Così nel famoso dialogo fra Pirro e Cinea, chiedendogli questi che cosa avrebbe fatto, vinti che avesse i Romani, e rispondendo quegli che signor sì farebbe di tutta l' Italia, indi volgerebbesi alla Sicilia, poi all' Africa, ed al restante del mondo; Cinea insiste: Ma che farem noi dopo tante vittorie e conquiste? Noi vivremo allora lietamente, risponde Pirro, e i dì passerem godendo e sollazzandoci. Al che Cinea: Ma chi ti vieta, o Re, di non cominciare fin d' ora a vivere lietamente e sollazzarti, senza cercare con tante brighe quello ch' è già in

tua mano? La qual risposta, se fosse in bocca, non già d'un grave filosofo, com' era Cinea, ma d'un cortigiano voluttuoso, o d'un ghiotto parasito, ecciterebbe ancora più riso.

9. Fa rider non meno una pronta risposta, massimamente se è arguta, piccante, inaspettata, come avvenne ad un giovane che millantando la sua elevata statura, e motteggiando la piccolezza d'un suo compagno d'eguale età, udì rispondersi: *Mala erba citius crescit*.

10. La sciocchezza di una strana esagerazione acconciamente si beffa con una esagerazione maggiore. Così al falso vanto del Soldato millantatore di Plauto: » Io nacqui » il giorno appresso che da Ope era nato Giove », soggiunge il servo piacevolmente: » Sciagura! che non nascesti un dì » prima, che in luogo di Giove or regneresti tu in cielo ».

12. Molto pur giova a destare il riso una fina ironia; massimamente allorchè per mezzo di equivoci, o di metafore, o d'illusioni si coprono de' veri biasimi con finte lodi, come nel sonetto del Berni, che comincia:

» Chiome d'argento fino irte, ed attorte
» Senz'arte intorno ad un bel viso d'oro,

e finisce:

» Son le bellezze della Donna mia.

dove acutissimo soprattutto è il verso:

» Denti d'ebano rari, e pellegrini,

per esprimere che neri e pochi n'avea in bocca, e questi pur dondolanti.

12. Una personificazione ingegnosamente adattata a cosa, che men suscettibile ne sembri, è anch'essa atta a far ridere, come là dove lo stesso Berni per descrivere un bicchier di legno, da cui il liquore trapelava per le fessure e pei pori, e che posar non poteva, perchè mancante di opportuno sostegno, dice:

» Sudava tutto, e non potea sedere.

13. I giuochi di parole, le etimologie, gli anagrammi, quando abbiano una certa finezza, e racchiudano allusioni nuove, ingegnose, piccanti, valgono essi pure a destare il riso; ma parco uso conviene farne, perchè abusandone è troppo facile il cadere nel freddo.

14. Molto parimente divertono le parodie, o le buffe imitazioni di serj componimenti, ma in queste convien guardarsi dal prender di mira componimenti che meritin d'essere rispettati; perciocchè allora la beffa eccita indegnazione anzi che riso.

15. L'addurre un testo di qualche celebre autore in senso affatto diverso, o con diversa applicazione da quella ch'egli ha

inteso, è pure una specie di parodia piacevole, ma è d'uopo astenersi dall'usar questa libertà coi testi dei libri sacri, i quali sdegnano d'essere profanati per simil modo.

16. Alle parodie assomigliansi in qualche parte anche i travestimenti, come l'Eneide del *Lalli*, e le varie traduzioni del *Tasso* ne' dialetti vernacoli napolitano, veneziano, bergamasco, milanese ec.; ma quì pure siffatti travestimenti, se piacciono nelle cose piccole e brevi, annojano nelle lunghe.

17. I versi fidenziani, o pedanteschi, i quali sono un misto d'italiano e di latino italianizzato, e i versi maccaronici, che al contrario sono un miscuglio di latino e d'italiano latinizzato, sono anch'essi una specie di parodia delle due lingue, e anch'essi molto divertono, quando sono ben fatti; ma è difficilissimo il far questa mescolanza delle due lingue in modo che sembri il parlar naturale d'un uomo, non una studiata e affettata caricatura.

18. Finalmente la pittura degli altrui difetti, o d'animo o di corpo, generalmente diletta, perchè l'amor proprio di ciascuno gode di veder gli altri fatti oggetto di riso: ma questa pittura non debb'essere caricata oltre il dovere, perocchè esce dal verisimile; nè fatta con troppo neri colori, o con tratti ributtanti, perocchè invece di diletto allora move fastidio e sdegno · per piacere alle oneste persone deve esser fatta con tratti e co-

lori vivi bensì, ma delicati insieme, e gentili.

Dei fonti del ridicolo parla assai lungamente *Baldassar Castiglione* nel libro II. del suo Cortigiano, che utilmente all' occasione potrà consultarsi.

APPENDICE I.

Del bello.

Il bello, di cui in varie guise da varj s'è ragionato, in altro propriamente non è riposto, che in una rappresentazione piacevole; e per conseguenza tutto quello che contribuisce a far sì che la rappresentazione di una o più cose porga diletto, contribuisce necessariamente a far che bella si chiami.

Or egli è legge universale della nostra natura, che ogni cosa la quale eserciti vivamente le facoltà del corpo, o quelle dell' animo, senza offenderle nè stancarle, produce un piacere. Quanto adunque la rappresentazione di uno o più oggetti offrirà maggior numero d' impressioni e d' idee, sicchè le facoltà del corpo e dell' animo ne sieno più vivamente esercitate, e alquanto più facilmente, e senza fatica tutte queste impressioni ed idee potranno da noi rilevarsi; tanto più aggradevole sarà una tale rappresentazione, e tanto per conseguenza sarà chiamata più bella.

Questa è la ragione, per cui la *varietà*

congiunta coll' *unità* è stata sempre riguardata come uno dei principali elementi del bello, per la moltiplicità delle impressioni ed idee, che la varietà ci presenta, unita alla facilità di tutte rilevarle ad un tempo solo, quando per la loro unità e connessione formano un solo tutto.

Per la stessa ragione al bello contribuisce la *regolarità*, la *proporzione*, l' *ordine*, la *simmetria*, la conosciuta *corrispondenza de' mezzi col fine*, l' esatta *imitazione della natura*, la *novità*, la *grazia*, l' *eleganza*, la *sublimità*, la *magnificenza*: cose tutte, le quali giovano o ad attrarre ed intertener maggiormente l' attenzione, e con ciò esercitarla, o ad accrescere il numero delle impressioni e delle idee, o a facilitare il modo di rilevare tutte queste moltiplici impressioni ed idee nel tempo stesso e senza fatica.

Or applicando questi principj alle opere d' ingegno, e singolarmente alle letterarie, perchè un componimento di qualunque sorta abbia a chiamarsi bello, richiedesi:

In 1. luogo unità di soggetto, perchè tutto riferendosi ad un sol punto, l' attenzione su quello possa fissarsi più agevolmente e senza venire da altre cose dissipata e distratta.

2. Varietà di parti, perchè la moltiplicità delle idee, che indi nascono esercitin l' attenzione con più diletto, e le tolgano la stanchezza e la noja che necessariamente proviene dallo star troppo tempo occupa-

ta sopra una sola e medesima idea, o sopra idee del tutto uniformi.

3. Acconcia distribuzione, proporzione, ordine, connessione fra queste parti, onde veggansi tendere di concerto a formare un sol tutto, e questo perciò si possa più facilmente e senza fatica rilevar tutto insieme.

4. Esatta corrispondenza di mezzi col fine proposto: e quindi somma chiarezza e precisione ove trattasi d'istruire; solidità e robustezza di argomenti, ove cercasi di convincere o persuadere; opportuno maneggio d'affetti, ove si tratta di movere; pitture vive, piacevoli, nuove, ingegnose, ove cercasi di dilettare.

5. Soprattutto attenzione grandissima allo stile, che è quel colorito e quella vernice che a tutte le opere letterarie dà il maggior risalto e splendore, e senza cui avviene sovente che molte cose buone e pregevoli rimangono tuttavia abbiette e trascurate.

Le qualità, che aver debbe indispensabilmente chiunque ama formarsi uno stil commendevole, sono: 1. perfetta cognizione della lingua in cui si parla o si scrive, e quindi esatta purità e proprietà ne' termini, e piena osservanza delle regole gramaticali nell' uso de' termini e nella sintassi; 2. perfetta chiarezza e nitidezza di discorso; 3. una certa armonia, che renda facile ed aggradevole il discorso a chi legge od ascolta, Secondo poi i diversi soggetti

dee lo stile aver di più la facilità, la grazia, l'eleganza o la vivacità, la forza, la sublimità, la magnificenza, che si conviene.

APPENDICE II.

Del sublime.

La sublimità, come poc' anzi abbiamo accennato, è una delle qualità che costituiscono il bello: ma richiede una più particolare spiegazione, perchè non tutti ne hanno la stessa idea. Prenderem quindi a considerarla prima ne' medesimi oggetti che diconsi grandi, o sublimi; poi nella maniera di descriverli, o rappresentarli.

ARTICOLO I.

Della sublimità negli oggetti.

Non è facil cosa l' esprimere a parole la precisa impressione che fanno sopra di noi gli oggetti grandi e sublimi, quando li riguardiamo; ognun però abbastanza in se stesso per esperienza la sente. Consiste ella in una specie di elevazione, ed espansione dell' animo, che lo solleva sopra il suo stato ordinario, e l' empie d' un senso di maraviglia e di stupore, ch' ei non sa ben descrivere. La commozione è certamente piacevole, ma insieme d' un genere serio: ha un certo grado di sollennità e mae-

stà imponente, che si accosta alla severità, spezialmente allorchè giugne alla sua massima altezza; e facilmente distinguesi dalla più gaja e vivace commozione, che nasce dagli oggetti leggiadri, e graziosi.

Ogni vastità illimitata produce tosto l'impressione del sublime. Tale è l'effetto che crea in noi la vista d'una pianura senza confine, l'ampiezza immensa del firmamento, l'indefinita espansione dell'oceano, un'erta montagna che perdesi tra le nubi, un precipizio di cui non veggasi il fondo. Tolto ogni limite ad un oggetto si rende tosto sublime.

Non è però la sola vastità dell'estensione che ecciti quest'idea: un suono grave e gagliardo, il rimbombo del tuono, il romoreggiar de' venti, lo strepito della moltitudine, il frastuono di una vasta cateratta di acque sono certamente oggetti sublimi, sebben non abbiano relazione allo spazio.

Una gran forza messa in azione eccita sempre sublimi idee, e questa n'è forse la più copiosa sorgente. Quindi la grande impressione de' tremuoti, delle vulcaniche eruzioni, de' furiosi incendj, delle vaste inondazioni dell'oceano in tempesta, dell'imperversare de' venti, de' tuoni, e de' fulmini, e di tutte le violenze straordinarie degli elementi. E come l'azzuffamento di due eserciti è il più alto sfogo dell'umana forza; così in se racchiude moltiplici fonti del sublime, e viene conside-

rato come uno de' più grandiosi spettacoli che possano presentarsi allo sguardo e alla immaginazione.

Burke propone come sorgente unica del sublime il terrore, affermando che non han questo carattere, se non gli oggetti che producono l'impressione del dolore, e del pericolo. Ma il magnifico prospetto di una immensa pianura, o del firmamento stellato è certamente sublime, sebbene il terrore non v'abbia parte.

È da confessare però che il terrore alle impressioni sublimi assaissimo contribuisce; e perciò tutte le idee del genere solenne ed imponente, e che confinano col terribile, quali sono la solitudine, il silenzio, l'oscurità, il disordine accrescono mirabilmente siffatta impressione. Le scene della natura, che più innalzan la mente, e producono i sentimenti sublimi, sono non già una spiaggia amena, o una verde e ridente campagna, ma una montagna scoscesa, un lago solitario; un' antica foresta, un torrente che scorra in mezzo ai dirupi. Il cupo suono d' una campana ha sempre un non so che di grande; ma quando s' ode nel più profondo silenzio della notte, il divien doppiamente. L'oscurità produce essa pure lo stesso effetto, qual è il fosco orror d' una selva o d' una profonda caverna, e qual sono comunemente le scene notturne. Anzi la stessa oscurità dell' oggetto, che non si possa ben concepire, fa che l' immaginazione ne resti più fortemente colpita: così

l' infinità dell' Ente supremo, e l' eternità della sua esistenza, benchè sorpassino ogni concepimento, p re n' esaltano al più sublime grado l' idea. Anche il disordine accresce l' impression del sublime: una gran massa di rupi gettate alla rinfusa dalle mani della Natura ferisce la mente d' idee più grandi, che se fossero l' una su l' altra assettate colla più studiata simmetria.

Un' altra specie di sublime che può chiamarsi morale, o sentimentale, è quel che nasce da una straordinaria energia negli atti, o ne' sentimenti degli uomini. Scevola che arde la destra per avere fallito il colpo disegnato contro Porsenna; Coclite che a tutto l' esercito di Porsenna si oppone solo sul ponte; Curzio che per salvare la patria si precipita nella voragine; i Decj che per lei si sacrificano agli Dei infirnali, empion la mente di un' attonita maraviglia. Così sorprende il vecchio Orazio presso *Corneille*, allorchè domandato che far doveva suo figlio rimasto solo contro i tre Curiazj, risponde: *Morire*. Sorprende egualmente la fermezza di Poro che dopo una valorosa difesa fatto prigioniero da Alessandro, e interrogato da lui in qual guisa voleva esser trattato, risponde: *da Re*. Sorprende non meno il coraggio e la confidenza di Cesare, che al nocchiero atterrito dalla tempesta grida: *Quid times? Caesarem vehis*.

Ovunque mirisi una gran forza messa in attività, e in grande e straordinario effetto prodotto da questa forza, sia egli ac-

compagnato o no dal terrore, eccita l' ammirazione, e solleva l' animo ad idee grandi e sublimi.

Articolo II.

Del parlare e dello scriver sublime.

Il parlare e lo scriver sublime in altro appunto non è riposto, che nel saper fortemente esprimere le idee testè accennate, nel sapere cioè rappresentare gli oggetti, o gli atti, o i sentimenti sublimi in maniera che feriscano l' immaginazione di chi legge, od ascolta, come se a questi atti od oggetti ei si trovasse presente, o udisse ei medesimo le descritte persone prorompere in quei magnanimi sentimenti.

Longino nel suo trattato dello scriver sublime cinque fonti ne accenna, il primo de' quali è l' arditezza o grandezza de' pensieri, il secondo è il patetico, il terzo è la convenevole applicazione delle figure, il quarto l' uso de' tropi e delle belle espressioni, il quinto l' armonica struttura e disposizione delle parole. Ma i due primi soltanto, cioè l' arditezza e grandezza de' pensieri, e la forte espressione e pittura delle passioni appartengono veramente al sublime; i tre altri, cioè le figure, i tropi e l' armonia, al bello scrivere in generale piuttosto che al sublime in particolare si riferiscono.

Anzi il vero sublime sdegna qualunque vano ornamento, ed ama d' esser esposto,

nella sua schietta o naturale grandezza colla maggiore semplicità. » Facciasi, disse Iddio, la luce; e la luce fu fatta » è un tratto riconosciuto come sublime dallo stesso *Longino*, perchè esprimente un grande effetto prodotto da una forza onnipossente colla massima facilità. Ma questo effetto medesimo che esposto nella maniera più semplice sì altamente colpisce, perderebbe tutta la forza se co' rettorici abbellimenti esornar si volesse, dicendo a modo d' esempio: » Il supremo Arbitro della natura » colla possente energia di una sola parola » alla luce diè l' esistenza ». Questo sfoggio intempestivo di ornamenti, innalzando apparentemente lo stile, come acconciamente osserva *Boileau*, deprimerebbe il pensiero.

Or nel pensiero appunto consiste il sublime. Se l' oggetto, se l' atto, se il sentimento che rappresentasi, non è grande per se medesimo, invano cercasi d' ingrandirlo colle parole; e sovente accade che con questi inutili sforzi in luogo dell' ammirazione si ecciti il riso.

Allorchè l' oggetto per se medesimo è veramente grande e sublime, non solamente con nobile semplicità vuol essere espresso, ma eziandio con giudiziosa parsimonia di parole: ogni parola superflua scema la forza al pensiero. Veggasi come *Lucano* per volere amplificare male a proposito il *Quid times? Caesarem vehis*, che è tanto sublime ed energico nella sua concisa semplicità, è riuscito a degradarlo e

snervarlo, finchè lo ha ridotto ad una puerile ed insulsa ampollosità (Phars. Lib. V. v. 578.):

Sperne minas, inquit, pelagi, ventoque furenti
Trade sinum: Italiam, si coelo auctore recusas,
Me pete. Sola tibi caussa haec est justa timoris,
Vectorem non nosse tuum, quem Numina nunquam
Destituunt, de quo male tunc Fortuna meretur,
Cum post vota venit. Medias perrumpe procellas,
Tutela secure mea. Coeli iste, fretique,
Non puppis nostrae labor est. Hanc Caesare pressam
A fluctu defendet onus . . . . . .
. . . . , Quid tanta strage paratur
Ignoras? Quaerit pelagi, coelique tumultu
Quid praestet Fortuna mihi (1).

---

(1) . . . . » Sprezza pur, dice, i nembi,
» E al furiar del vento apri le vele.
» Se dell' aure il favor ti vieta Italia,
» Il mio ti guidi. Del timor cagione
» E' che tu ignori il Passaggier, cui ride
» Ognor propizio il ciel, cui la Fortuna
» Mal serve allor, che non previene i voti.
» Va; dello scudo mio sicuro affronta
» L'alto mar procelloso. Al nostro abete
» Non minacciano i nembi: a lui fia scampo
» Cesare col suo peso . . . .
» Non sai qual s' apparecchi alto destino
» Con sì gran strage? Di trovar procura
» Qual ben coi fiotti e il minacciar del cielo
» La Fortuna mi rechi.

Trad. dell' Ab. Cassola.

Nè il sentimento medesimo del sublime, comunque strettamente e semplicemente espresso, può lungamente protrarsi. La mente non può durare gran tempo in quella elevazione a cui esso l' innalza; e cerca sempre di ricadere nel suo stato ordinario. Quindi i tratti sublimi esser debbono come i lampi del cielo, che altamente risplendono e abbagliano, ma scompajono prontamente.

Non basta però allo scriver sublime la sola semplicità, concisione e brevità: vi si richiede inoltre, e principalmente, nerbo o robustezza, la quale in gran parte dalla medesima semplicità e concisione dipende, e in parte maggiore dipende da un' opportuna scelta di circostanze, che presentin l' oggetto nel suo più grande e più luminoso prospetto. Se la descrizione è troppo generica e spogliata affatto di circostanze, l' oggetto appare in una dubbia luee, e poco, o niuna impressione fa sopra l' animo: e se circostanze vi si frammischiano triviali, od improprie, il tutto cade e illanguidisce. Una tempesta, a cagion d' esempio, è un oggetto sublime in natura; ma perchè sia sublime nella descrizione, non basta usare le generali espressioni intorno alla sua violenza, o descriverne i comuni effetti di scuoter gli alberi, o sollevar l' onde: convien dipingerla con tali circostanze, che empian la mente di grandi o terribili idee. Ciò è stato felicemente eseguito da *Virgilio* nel seguente tratto delle Georgiche (Lib. I.):

Ipse Pater, media nimborum in nocte, corusca
Fulmina molitur dextera, quo maxima motu
Terra tremit, fugere ferae, et mortalia corda
Per gentes humilis stravit pavor (1).

Così parlando de' giganti egli dice (ib.)

Ter sunt conati imponere Pelio Ossam
Scilicet, atque Ossae frondosum involvere Olympum;
Ter Pater extructos disjecit fulmine montes (2).

Claudiano all' incontro in un frammente sopra la guerra de' giganti, rappresentandoli in atto di svellere e di portar le montagne, immagine così grande in se stessa, ha saputo render buffa e ridicola quest' immagine, dipingendo un de' giganti col monte Ida sopra le spalle, e con un fiume che da quello calando gli scorre giù per la schiena.

I difetti opposti al sublime son due prin-

(1) » Il padre Giove nel gran bujo assiso
» Degli atri nembi colla rossa destra
» Vibra le ardenti folgori; al qual moto
» Trema la terra, fuggono le fiere,
» E per le vene de' mortali scorre
» Freddo timor, che gli umilia e confonde.
(1) . . . . » Essi tre volte.
» Di sovrapporre al Pelio l' Ossa, e all' Ossa
» L' alto selvoso Olimpo si sforzaro;
» Tre volte Giove i sovrapposti monti
» Colla terribil folgore atterrò.

cipalmente, il freddo e l'ampolloso. Il freddo consiste nel degradare un oggetto, o un sentimento sublime in se stesso, con un basso concetto, o con una debole e puerile descrizione; l'ampolloso nel portare un oggetto ordinario e triviale oltre alla sua sfera colla pretensione di recarlo al sublime, o nel cercar d'innalzare un oggetto sublime oltre a tutti i limiti naturali e ragionevoli.

Di tutti i libri e antichi e moderni, la sacra Bibbia, e singolarmente i libri profetici son quelli che ci forniscono i più splendidi esempi della vera sublimità. Le descrizioni di Dio hanno in quelli una nobiltà mirabile, tanto per la grandezza dell'oggetto, quanto per la maniera di rappresentarlo. Qual folla, a cagion d'esempio, di terribili e sublimi idee non ci si offre in quei passi del Salmo XVII., ove descrivesi la comparsa dell'Onnipossente? » Si commosse, e tremò la terra; conturbati e » commossi furono li fondamenti de' monti, » perchè sdegnato si è Dio con quelli. A- » scese il fumo nell'ira di lui, arse il fuoco » dalla sua faccia, i carboni da lui si ac- » cesero. Piegò i cieli, e calò, e la cali- » gine era sotto i suoi piedi. Salì sopra i » Cherubini, e volò, volò sulle penne de' » venti. Pose le tenebre suo nascondiglio, e » fece a se dintorno suo padiglione l'acqua » tenebrosa fra i nembi dell' aria «. Di simili tratti infinito numero s'incontra e ne' *Salmi*, e nel libro di *Giobbe*, e ne' can-

tici di *Mosè*, di *Debora*, d'*Ezechia*, e nei libri de' *Profeti*, spezialmente in *Isaia*, e *Geremia*, il primo de' quali è il più sublime di tutti nel grande e nel terribile, il secondo nel patetico.

Dopo i profeti *Omero* è quello che per sublimità più si ammira. Le sue descrizioni degli eserciti che si affrontano; l'anima, il fuoco, la rapidità, il terrore, che domina nelle sue battaglie, ad ogni lettor dell'Iliade frequenti esempi forniscono della più alta sublimità. L'introduzione degli Dei bene spesso contribuisce a sollevar maggiormente la maestà di queste scene guerriere. Nel libro XX. spezialmente, ove tutti gli Dei prendon parte al combattimento, chi in favore de' Greci, e chi de' Trojani, il poeta sembra aver posto i suoi sforzi maggiori; e la descrizione s'inalza alla più stupenda magnificenza. Giove tuona dal cielo; Nettuno scuote col suo tridente la terra; crollan le navi de' Greci, le mura della città, e le montagne; la terra trema infino al centro: Plutone balza dal trono, temendo non sieno i profondi arcani delle tartaree regioni aperti agli occhi de' mortali. Nell' Odissea sublimissimi sono i tratti di Scilla, Cariddi, Antifate e Polifemo; che *Orazio* chiama miracoli (1); e più ancora quello, ove Ulisse balza nudo coll'

(1) *Ut speciosa dehinc miracula promat Antiphatem, Scyllamque, et cum Cyclope Charybdim.*

arco e gli strali, e colla terribilità di un Dio vendicatore in mezzo alla porta della sala, in cui banchettavano i Proci, e loro scoprendosi intima a tutti la morte.

Rapido e sublime nelle descrizioni delle battaglie è pur *Ossian* d' ordinario. Nel Fingal così egli dipinge la battaglia degli Scandinavi cogl' Irlandesi.

» Come d'autunno le procelle nere
» Sbucan da due echeggianti alte montagne;
» Sì gli uni agli altri s'avventar gli Eroi.
» Quai due scendendo torbidi torrenti
» Dall'erte balze, incontransi e confondono
» L'onde spumanti dilagando il piano;
» Tai nella mischia romorosi e densi
» E tenebrósi ad affrontarsi andaro
» Loclino ed Inisfela. I crudi colpi
» Mesce duce con duce, ed uom con uomo:
» Scudo percosso a scudo alto risuona:
» Balzan per l'aria gli elmi: il sangue sgorga
» E fuma intorno. Quale è il fier fragore
» Dell' ocean, che rompe i scogli in flutti;
» Quale del tuon lo scoppio in ciel rimbomba;
» Tale il romore è dell' orribil pugna.

Meno ardente e impetuoso nelle battaglie si mostra *Virgilio*, sebbene in più luoghi Enea, Turno, Mezenzio vi facciano grande e luminosa comparsa. Ma la sublimità di Virgilio assai più s' ammira nell'incendio di Troja, e nella discesa d'Enea all' Inferno.

Sublime nel *Tasso* è il congresso de' de-

monj imitato poscia dal *Milton*, portentose le avventure del bosco incantato, e assai movimento e calore si scorge pur ne' suoi combattimenti, ove Argante, Clorinda, Solimano, Tancredi, Rinaldo fan prove maravigliose.

Eguali prove e maggiori fan presso l' *Ariosto* Mandricardo, Gradasso, Rodomonte, Marfisa, Bradamante, Astolfo, Ruggiero, Rinaldo, Orlando; ma l' uso delle armi fatate spesso ne scema la maraviglia, e le cose portate alla stravaganza fanno talvolta che la maraviglia degeneri nel ridicolo (1).

Molta sublimità regna ne' poemi di *Milton* e *Klopstok*; ma ella è d' un genere totalmente diverso, consistendo più nelle astrazioni metafisiche, e nella rappresentazione di un mondo invisibile, che in quella degli oggetti reali e visibili.

Immaginazione sublimissima in questo genere prima di essi ha mostrato il *Dant.* nella sua descrizione dell' Inferno, del Pur-

---

(1) Questo difetto si scorge maggiormente nel *Berni*, come dove ci descrive uno a cavallo, che tagliato per mezzo a traverso pur seguitava a combattere, finchè volendo calare un fendente a due mani, il tronco superiore non cadde a terra; e conchiude:

» Così colui, che non se n' era accorto
» Andava combattendo, ed era morto.

gatorio, e del Paradiso, massimamente nel primo.

Nel *Petrarca* la finezza e dilicatezza de' pensieri, e la dolcezza delle espressioni ammirasi piuttosto che la grandezza e sublimità.

I lirici, ove maggior copia s'incontra di tratti grandi e sublimi, sono *Pindaro Orazio*, il *Chiabrera*.

Ne' tragici quelli che per sublimità si distinguono, sono *Eschilo*, *Sofocle*, ed *Euripide* fra i Greci; *Corneille*, e *Crebillon* tra i Francesi; tra gl' Inglesi *Shakespeare*, e *Alfieri* tra gl' Italiani.

APPENDICE III.

Del gusto.

Come intorno alla natura del bello diversissime sono state le opinioni; così intorno al gusto, che di quello suol essere il giudice.

Il gusto può definirsi quella facoltà, per cui sappiamo distinguere il bello, e sentirne il piacere.

Questa facoltà è comune in qualche grado a tutti gli uomini; perciocchè nell'umana natura non vi ha cosa più universale del piacere, che proviene dal bello. Ma benchè niuno di questa facoltà sia affatto privo, nondimeno i gradi in chi la possiede sono assai differenti.

In alcuni ne appar soltanto un piccol

barlume; le bellezze, che ad essi piacciono sono del genere più triviale e più sensibile; e di queste pure non hanno che una debole e confusa percezione: laddove in altri il gusto perviene ad un sottile discernimento e ad una viva sensibilità delle più fine bellezze.

Questa differenza in parte si deve alla diversa costituzion fisica; ad organi più dilicati, a più fine interne potenze, di cui alcuni sono dotati a preferenza di altri; ma assai più debbesi all'educazione e alla coltura. Di ciò ognuno si può agevolmente convincere, sol riflettendo all' immensa superiorità, che nella finezza del gusto la coltura e l' educazione fornisce alle nazioni civilizzate sopra alle barbare, e che fornisce nella medesima nazione alle persone esercitate nelle arti liberali sopra all' incolto e rozzo volgo.

L' esercizio per legge universale della nostra natura contribuisce al miglioramento di tutte le nostre facoltà così del corpo, come dell'animo. Una prova sensibile rispetto alle facoltà attinenti al gusto ne abbiamo in quella parte che chiamasi orecchio per la musica. A principio non si gustano che le composizioni più semplici e piane; l' uso e la pratica estendono il poter nostro, e c'insegnano a gustare le melodie più dilicate, finchè per gradi ci abilitano ad entrare negli intralciati e composti piaceri dell' armonia. Così l' occhio per le bellezze della pittura non si acquista

tutto ad un tratto; ma a poco a poco si forma col veder varj dipinti, e studiare le opere dei migliori maestri. E precisamente allo stesso modo, rispetto alle bellezze del comporre, l'attenzione a' più approvati modelli, lo studio de' migliori autori, il confronto de' maggiori o minori gradi nello stesso genere di bellezza, son que' che producono il raffinamento del gusto.

Per due modi l' esercizio contribuisce a questo raffinamento, in primo luogo col perfezionare la sensibilità naturale pel bello, in secondo luogo col perfezionar la ragione per ben conoscerlo e giudicarlo.

Imperocchè da amendue le cose dipende la finezza del gusto: e ciò si comprenderà agevolmente considerando che massime nelle opere d' ingegno il bello per la più parte consiste nelle rappresentazioni o degli oggetti naturali, o de' caratteri, delle azioni, e de' costumi degli uomini. Ora il piacere che proviamo da tali rappresentazioni, è tanto maggiore, quanto son esse meglio eseguite; e il sentire e conoscere che sieno bene eseguite, dipende in parte dalla medesima sensibilità, e in parte maggiore dall' intelletto e dalla ragione. Le bellezze spurie, siccome sono i caratteri non naturali, i sentimenti forzati, lo stile affettato, possono piacere per alcun poco, finchè la loro opposizione alla natura e al buon senso non sia stata osservata; ma qualora dimostrisi come la natura avrebbe dovuto essare più giustamente imitata, come lo

scrittore avrebbe potuto in miglior maniera trattare ed esporre il suo soggetto, l'illusione ben dileguasi, e quelle false bellezze più non danno piacere.

Il gesto adunque nel suo stato perfetto dee riguardarsi come un risultato della natura insieme e dell' arte, supponendo esso il natural senso del bello raffinato dalla frequente attenzione a' più begli oggetti, e nel tempo stesso guidato e perfezionato da' lumi dell' intelletto e della ragione.

Aggiugneremo che al vero gusto non men richiedesi un cuor ben fatto, che una mente bene assestata. Le morali bellezze non solamente per se medesime superano tutte le altre; ma influiscono più o meno sopra una gran moltitudine d' altri oggetti del gusto. Dovunque han parte gli affetti, i caratteri, o le azioni degli uomini (e queste cose certamente forniscono all' ingegno i migliori soggetti), non si può farne una giusta descrizione, nè può sentirsi appieno la bellezza delle descrizioni fatte da altri, se non si posseggono virtuose affezioni. Chi ha il cuor duro, o senza dilicatezza, che non sente ammirazione e trasporto per tutto ciò che è veramente nobile e grande, e degno di spezial lode, chi non ha sentimento simpatico per ciò che è tenero e dolce, assai imperfetto piacere deve ritrarre dalle più alte bellezze dell' eloquenza e della poesia.

I caratteri del gusto, giunto che sia al suo stato perfetto, si possono ridurre a

due, dilicatezza e correzione. La *dilicatezza* riguarda principalmente la perfezione di quella natural sensibilità su cui il gusto è fondato; suppone cioè organi più fini, e più sagaci potenze, che ci abilitino a scoprire quelle bellezze che ascose rimangono al senso volgare. La *correzione* riguarda principalmente la perfezione che il gusto riceve dall'intelletto. Uom di gusto corretto è quegli che non si lascia imporre da contraffatte bellezze, ma sempre porta con se la norma per giudicare dirittamente di ogni cosa. Egli apprezza secondo la ragione il merito comparativo del bello che in ogni opera incontra, lo riferisce alla sua propria classe, assegna per quanto si può i principj ond'esso trae il potere di dilettarci, ed ei medesimo ne sente il piacere a quel grado preciso che deve, e non più.

Ma il gusto è soggetto ad esser corrotto, e sovente gusti assai diversi s'incontrano, non solo in diversi individui, ma anche in diverse nazioni e diverse età. Questi gusti corrotti però non durano lungo tempo.; conciossiachè il natural senso del bello, e più la ragione, alla fine prevalgono.

Alla greca architettura, nel totale decadimento delle scienze e delle arti, succedette la gotica; ma le greche proporzioni, come più conformi alla natura del bello e alla ragione, novellamente rivissero al rifiorire delle arti; e se alcun tempo in appresso rimasero alterate da un malinteso

amore di novità, han ripigliato poscia, e tuttor conservano il lor primiero vigore.

Lo stesso è avvenuto circa alle lettere. Alla nobile semplicità del secolo di Augusto succedette l' amor delle arguzie, de' concetti, de' lambiccati pensieri, delle antitesi, delle frasi ampollose al tempo di Seneca, di Lucano, di Marziale, di Silio Italico, di Stazio, di Claudiano. Ma tutto questo fu rigettato al risorgere della letteratura: e se nel secolo XVII. si tornò da molti in Italia allo stil concettoso, e alle metafore ardite e stravaganti, sul cominciare del XVIII. uno stile più ragionevole, vale a dire più naturale, più semplice, più dignitoso fu nuovamente introdotto.

Nella diversità de' gusti però affine di giudicar rettamente quale sia buono e quale cattivo, convien far prima una distinzione. O trattasi di un medesimo oggetto, o di oggetti diversi. Nel secondo caso i gusti esser possono differenti, e tutti buoni ciò non ostante. Ad alcuni piace la poesia, ad altri la storia, o l'eloquenza; chi preferisce la commedia, chi la tragedia; questi ama lo stile semplice, quegli l' ornato; la gioventù si diletta de' componimenti ameni e spiritosi, l' età più matura presceglie piuttosto i serj e gravi; alcune nazioni vogliono pitture ardite di costumi, e forti rappresentazioni d' affetti, altre inclinano ad una più corretta e regolare eleganza così nelle descrizioni, come nelle cose di sentimento. Or benchè differiscano

fra di loro, pur tutti mirano ad un qualche bello adattato alla loro indole, sicchè niuno ha motivo di condannar gli altri.

Ma qualora gli uomini discordino intorno al medesimo oggetto, qualora uno condanni come deforme ciò che un altro ammira come bellissimo, allora non è più semplice diversità, ma opposizione di gusto; e allor certamente, se l'uno è buono, l'altro debbe esser cattivo.

Per decidere in tal caso qual sia il buono o cattivo gusto, non v' ha che esaminare l'oggetto medesimo, e veder quali e quante ei possegga di quelle qualità che costituiscono il bello.

Se talun prenderà piacere di una nojosa e monotona uniformità, o d'una varietà confusa, intralciata, disordinata; se per uno stemperato amore di novità andrà dietro alle stravaganze più capricciose e irragionevoli, o per ignoranza e inesperienza gusterà come nuove le cose più triviali e comuni; se per mancanza di sentimento dilicato non saprà compiacersi che delle cose più grossolane e materiali, o per eccesso di raffinamento andrà solo in traccia di cose studiate e affettate, dirassi a ragione che il suo gusto è rozzo e imperfetto, o corrotto e vizioso.

All'incontro se nell' oggetto saprà accuratamente distinguere tutte le qualità che sono atte a renderlo bello, e saprà gustarlo ed approvarlo sol quanto meritano siffatte qualità; il suo gusto si dirà e de-

licato insieme e corretto, e quindi vero, reale e perfetto buon gusto.

APPENDICE IV.

Della Critica.

Il saper discernere le qualità, che rendono un oggetto bello e perfetto, o deforme e vizioso, e dove e quanto esso meriti d' esser gustato e approvato, appartiene alla critica, la quale perciò al vero e perfetto buon gusto è assolutamente indispensabile.

Non v' ha quasi nessuno, che nelle materie di gusto non senta qualche grado di piacere o dispiacere, e secondo questo non si arroghi di dare il suo giudizio. Ma altro è il dire che una cosa piace, o dispiace, ed altro è il dir che è bella o deforme. Ad ognuno può esser lecito manifestare il piacere o dispiacere che sente da un dato oggetto; e il sol pericolo che allora corre è d' essere giudicato uom di cattivo gusto, qualor gli piaccia quel ch' è vizioso, o non gli piaccia quel ch' è veramente bello e lodevole.

Ma quando talun decide che una cosa è bella o difettosa, egli è in dovere di dar ragione del suo giudizio, e mostrar le bellezze o i difetti di ciò ch' egli critica, vale a dire se abbia o no la richiesta unità e varietà, se la regolarità, la proporzione, l' ordine, che le conviene, se i mezzi cor-

rispondano al proposto fine, se dove han luogo le imitazioni della natura, queste sian bene eseguite, se abbiavi novità, se perspicuità, nitidezza, grazia, eleganza, o robustezza, calore, sublimità, magnificenza, e fino a qual grado.

Quindi è che una critica ragionata e giudiziosa non è cosa da tutti; ma un gusto dilicato insieme e corretto per essa è necessario, e un'esatta cognizione dell'oggetto di cui si giudica, e della natura, o dell'arte, a cui esso appartiene, onde discernere francamente quali e quante ei possegga delle bellezze alla sua natura, o al suo artificio proporzionate e convenienti.

APPENDICE V.

Del merito comparativo degli scrittori antichi e moderni.

Egli è un fenomeno singolare, e che spesso ha esercitato le specolazioni de' filosofi, quello che gli scrittori e gli artisti più segnalati per le loro opere sieno generalmente apparsi in gran numero nel medesimo tempo. Alcune età ne sono stato affatto povere, mentre pare che in altre la Natura gli abbia prodotti con una profusa fecondità.

Varie ragioni sono state di ciò assegnate da varj; ma le cause morali soprattutto sembrano avervi influito, come le circo-

stenze favorevoli del governo, e de' costumi, l'incoraggiamento dato agl'ingegni degli uomini potenti, e in particolar modo l'emulazione eccitata dall'aver vivi e presenti sott' occhio i grandi esempi degli uomini straordinarj.

Comunque sia, quattro di queste felici età sono state segnatamente notate dai dotti.

La prima è il secolo della Grecia, che incomincia vicino al tempo della guerra del Peloponneso, e si stende fino a' tempi d'Alessandro il grande, nel quale periodo noi abbiamo fra gli storici *Erodoto*, *Tucidide*, *Senofonte*, tra i filosofi *Socrate*, *Platone*, *Aristotile*, *Zenone*, *Epicuro* tra gli oratori *Lisia*, *Demostene*, *Eschine*, *Isocrate*, tra i poeti *Eschilo*, *Sofocle*, *Euripide*, *Aristofane*, *Menandro*, *Anacreonte*, *Pindaro*, *Alceo*, *Saffo*, *Simonide*, *Callimaco*, *Teocrito*, *Mosco*, *Bione*.

La seconda è il secolo di Roma compreso prossimamente fra l'età di Giulio Cesare e quella d'Augusto, in cui dopo *Plauto* e *Terenzio*, che furono alcun tempo prima, fiorirono tra i poeti *Lucrezio*, *Catullo*, *Tibullo*, *Properzio*, *Virgilio*, *Orazio*, *Fedro*, *Ovidio*, tra gli oratori *Cicerone* e *Ortensio*, tra gli storici *Salustio*, *Cesare*, *Livio*.

La terza comprende il risorgimento delle lettere in Italia dal secolo XIV. al XVI. inclusivamente, in cui si ebbero *Dante*, *Petrarca*, *Boccaccio*, *Machiavelli*, *Bembo*, *Casa*, *Caro*, *Castiglione*, *Costanzo*, *Guic-*

ciardini, *Ariosto*, *Tasso* ed altri molti, parte prosatori, e parte poeti, e la più parte prosatori insieme e poeti nella propria lingua, oltre quelli che con lode scrissero latinamente, come *Angelo Poliziano*, *Sannazaro*, *Pontano*, *Vida*, *Fracastoro*, *Flaminio*, *Giovio*, *Manuzio*, *Sadoleto*, ed altri.

La quarta abbraccia l'età di Luigi XIV. in Francia, e della Regina Anna in Inghilterra, nella quale si distinsero in Francia *Corneille*, *Racine*, *Moliere*, *Boileau*, *la Fontaine*, *Giambatista Bousseau*, *de Retz*, *Bossuet*, *Fenelon*, *Bourdaloue*, *Massillon*, *Pascal*, *Malebranche*, *la Bruyere*, *Bayle*, *Fontenelle*, *Vertot*; e in Inghilterra *Dryden*, *Pope*, *Addison*, *Priar*, *Swift*, *Parnell*, *Congreve*, *Otway*, *Young*, *Rowe*, *Atterbury*, *Bolinbroke*, *Shaftbury*, *Tillotson*, *Temple*, oltre i filosofi *Boyle*, *Locke*, *Newton*, *Clark*.

Quando parlasi comparativamente degli antichi e de' moderni, per antichi intendonsi generalmente que' che vissero ne' due primi periodi, inchiudendo anche Omero ed Esiodo, che vissero anteriormente, e per moderni quei che fiorirono nelle due ultime età, inchiudendo pur gli scrittori de' nostri tempi.

Con molto calore si agitò in Francia sulla fine del secolo XVII. a chi dovesse darsi la preferenza, tenendo *Boileau* e Mad. *Dacier* per gli antichi, *Perault* e *la Motte* pei

moderni. Anche a' nostri giorni v' ha chi mostra maggiore propensione per l' uno, e chi per altro partito.

A risolvere la quistione fa d'uopo considerare in che principalmente distinguansi gli scrittori delle due prime, e quelli delle due ultime età. Le età del mondo possono in certo modo paragonarsi a quelle dell'uomo. Ora in queste noi veggiamo che l'età adulta porta seco maggior sapere e raffinamento; ma la giovenile è quella che ha maggior vivacità, maggior fuoco, maggior entusiasmo. Tale appunto sembra essere la caratteristica differenza fra i poeti, oratori, e storici antichi paragonati a' moderni. Negli antichi noi troviamo maggior naturalezza, fantasia più originale, più alti concetti; nei moderni maggior artificio e correzione, ma in generale minor grandezza e sublimità.

Quindi è che per l'estensione delle cognizioni, per l'accuratezza del pensare, ed anche per lo scriver esatto e corretto molte opere de' moderni sono da preferirsi alle antiche: ma per tutto quel che appartiene al genio originale, alla spiritosa, magistrale, sublime esecuzione, gli antichi sono da anteporsi; e in molti generi da' moderni non sono stati pur mai pareggiati.

Nell' epica poesia, a cagion d' esempio, *Omero* e *Virgilio* stanno tuttora di molti gradi al di sopra dei loro imitatori. Oratori eguali a *Demostene* e a *Cicerone* nelle ulti-

me età non si sono mostrati. Nella storia, sebbene maggiore accuratezza e giudizio si scopra in molti de' nostri, in niuno però abbiamo narrazioni sì eleganti, pittoresche, animate, come son quelle di *Erodoto*, *Tucidide*, *Senofonte*, *Livio*, *Cesare*, *Salustio*, e *Tacito*. Ne' drammi hanno i moderni aggiunto più movimento ed intreccio; ma per poesia e sentimento non abbiam nulla che superi nelle tragedie lo stil di *Sofocle*, e di *Euripide*, e nelle commedie la corretta, graziosa ed elegante semplicità di *Terenzio*. Non abbiam egloghe da contrapporre ad alcune di *Teocrito* e di *Virgilio*: e nella lirica poesia *Orazio* è affatto senza rivali.

A tutti quelli pertanto, che amano di ben formare il gusto loro, e nutrire il loro ingegno, non si può a meno di raccomandar caldamente lo studio degli antichi classici, così greci, come latini; e la esperienza infatti dimostra che in un paese il buon gusto e il bello scrivere o fiorisce o declina a misura che gli antichi autori sono studiati e ammirati, o sconosciuti e negletti.

Al tempo stesso però è da distinguersi una giusta considerazione pei primi scrittori dell'antichità da una cieca venerazione per tutto ciò che da quelli è stato scritto. Gli stessi autori più eccellenti non sono esenti in qualche luogo da giusta censura, perchè non è dato a niun'opera umana l'essere assolutamente perfetta. Noi possiamo

adunque, anzi dobbiamo leggerli con occhio cauto, onde proporci ad imitar soltanto le loro bellezze; ed è conforme alla giusta e sincera critica il confessare i difetti che trovansi in alcune parti, mentre non si lascia di ammirare il totale.

FINE.

A. S. E.

Il Segretario di Stato Ministro Cancellliere

ECCELLENZA

Gennaro Reale volendo dare alle stampe *le Istituzioni di Rettorica*, e *delle belle lettere tratte dalle lezioni di Blair da Francesco Soave*, prega la bontà di V. E. degnarsi commetterne la revisione.

Gennaro Reale

Per disposizione dell' Eccellentissimo Ministro Cancelliere Presidente se ne commette l' esame al Signor Marchese di Castellentini Reggente della 2. Camera.

Il Segretario Generale del Supremo Consiglio di Cancelleria
MORELLI

COMMESSO
al regio revisore D. Francesco ~~*Soave*~~ Jannone
de Rogati
CASTELLENTINI

Napoli 21 Maggio 1819.

Eccellenza

Avendo esaminato *le Istituzioni di Rettorica, e Belle lettere tratte dalle lezioni di Blair per opera di Francesco Soave*, nulla vi è chi offenda la sana dottrina della Chiesa Cattolica, e il costume, o i dritti della Sovranità; e quindi son di avviso che possa accordarsi allo stampatore Gennaro Reale il permesso di riprodurle colle sue stampe, restituendole la Copia, che mi ha compiegata.

Il Regio Revisore
Francesco Saverio de Rogati

A. S. E.
Il Segretario di Stato Ministro Cancelliere

Napoli il 22. Maggio 1819.

La seconda Camera del Supremo Consiglio di Cancelleria.

Veduta la domanda di Gennaro Reale per dare alle stampe *le Istituzioni di Rettorica, e Belle Lettere, tratte dalle lezioni di Blair da Francesco Soave*:

Veduto il parere del regio Revisore D. Francesco Saverio de Rogati; permette che l' indicata opera si stampi: ma ordina che non si pubblichi, se prima lo stesso regio Revisore non attesti di aver nel confronto riconosciuta la impressione uniforme all'originale approvato.

Il Reggente della seconda Camera
MARCHESE DI CASTELLENTINI
DUCA DI CAMPOCHIARO
Il Segretario Generale
MORELLI

L' Eccellentissimo Ministro Cancelliere Presidente, e gli altri Signori Consiglieri nel tempo della soscrizione impediti.